PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 44 - ROMA, 1 NOVEMBRE 1953

Abbonamento annuo L. 2000
Estero e numeri arretrati il doppio
Conto corrente postale 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61371 - 63064

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

UN CRITICO DEL NOVECENTO

La discussione sul Novecento, se Dio vuole, è finita. Dopo i volumi divulgativi, qualche storia piuttosto sommaria, e tanti saggi, ora l'attenzione della critica è volta non più ad esaminare i fenomeni generali o le correnti, ma quel complesso di questioni dalle quali balza il significato di un'opera; sicchè spesso, il ripensamento di un poeta, la interpretazione di un narratore accade di trovarli su un piano più alto, come la verifica o la ricerca da parte del critico di una personale, compiuta predilezione artistica. E' questo il segno sotto il quale nascono alcuni volumi di saggi, anche da parte di studiosi e letterati che non hanno accompagnato il sorgere e l'affermarsi della nuova letteratura. Il caso di Francesco Flora è abbastanza evidente. La grossa raccolta di studi, apparsa l'anno scorso per i tipi di Nistri-Lischi (*Scrittori Italiani Contemporanei*), alla quale speriamo faccia presto seguito una nuova serie, imprime un aspetto nuovo e vivido alla figura dell'illustre storico, accusato anni fa di scarse simpatie verso gli scrittori più avanzati.

Oggi, un altro studioso non sospetto di tendenziosità accademica, ma conosciuto finora per lavori d'altra indole e natura, si affaccia con un volume dedicato a vari aspetti del nostro Novecento: Giovanni Getto. I suoi saggi (*Poeti, Critici e cose varie del Novecento*, edito da Sansoni nella bella biblioteca del Leonardo) lasciano ben scoprire, come ora vedremo, acquisti e contributi personali, nel quadro di una critica che va sempre più avvicinandosi al cuore dei veri problemi artistici contemporanei. Nell'avvertenza al lettore, sembra quasi che l'autore si scusi della pubblicazione di « queste vecchie pagine » che « apparvero, oltretutto, durante la guerra o nell'immediato dopoguerra (in tempi dunque poco propizi alla lettura e alla sistematica schedatura bibliografica) su riviste diverse ». Per una volta, la modestia introduttiva di un critico fa uno strano contrasto con il profitto che il lettore trae dalle sue pagine. Molte di quelle di Getto difatti rivelano una indiscutibile vocazione non solo alla critica *tout court*, ma alla critica sui contemporanei, tanto difficile, si sa, e sottoposta perloppiù al giuoco delle influenze e delle scuole.

Di influenze, nella formazione letteraria di Getto qui risaltano solo quelle delle quali può andar orgoglioso qualunque lettore di cose poetiche del nostro tempo: intendo dire la temperie estetica che, sotto gli auspici del Croce, non risparmiò a un certo punto neppure gli avversari dichiarati del metodo crociano. Ma non si stacchi l'occhio da talune interpretazioni della critica attuale tentata da Getto, e ci si accorgerà che il senso di alcune adesioni (come l'estrema finezza di gusto, l'eleganza e la riserbatezza aristocratica del lavoro di Momigliano; come il riconoscimento aperto alla funzione della « critica liberale » del Flora; e come altri giudizi nascosti qua e là nelle pieghe del discorso) permette una collocazione ideale, se non una discendenza scolastica, del lavoro stesso di Getto. Il quale è tutt'altro, intendiamoci, che un critico puro di poesia, alla maniera quale viene inteso comunemente, e possiamo aggiungere, adoperando le sue stesse parole, come « chi si mostri indifferente ed ignaro di quello che non è immediata contemplazione di poesia ».

Incontrarlo in una direzione diversa e osiamo dire più *smagata*, a chi della critica abbia un orecchio esercitato, non sarebbe difficile. I saggi migliori, quelli più personali e sapienti del Nostro, sono riconoscibili per un di più di carica psicologica e — come dire? — di morale intensità. Laddove la ricerca lo esiga, Getto si cala nel cuore di una regione (il Piemonte letterario da lui prediletto), e molti segni del suo parlare ne tradiscono l'intima, commossa, partecipazione. Un regionalismo, si badi, di pura tremula riscoperta interiore, venato cioè di cultura e letteratura frequentata. Per dirla in breve: c'è in lui una chiamata alle origini, che fa fuoco nella prosa critica, allo stesso modo (indimenticabile) di ciò che conosciamo in Serra di *romagnolo* nel senso nobile della vocazione e fedeltà a un costume psicologico; in una parola, dell'uomo che si rivede meglio entro i confini della propria terra.

Nel volume, dedicato a vari scrittori e critici, (ma in gran parte a Gozzano, Palazzeschi, Saba e Montale), fa spicco questo « tono » ambientale; il lettore lo cerchi anzi, perchè esso è una delle corde sensibili dell'intelligente studioso. Ma forse il consiglio è superfluo. Egli si imbatte nelle prime pagine subito in un poeta che deve essere stato la tentazione critica perenne di Giovanni Getto: Guido Gozzano. Basta seguire le curve che attraversa, mentre viene delineandosi la figura di Gozzano, il discorso del critico. Prima di muoversi all'esame compiuto della poetica gozzaniana e al gusto della sua poesia, esso si può dire oscilli e tocchi ogni angolo della provincia torinese: riuscendo a darci il suo interiore paera malinconia, la cultura, non solo ma saggio: morale e psicologico, il segreto da cui Gozzano attinse tanta e leggera malinconia, la cultura, non solo ma l'aria, il clima di una città, con cui l'arte del poeta dei *Colloqui* visse a un contatto così vero che seppe farcelo dimenticare. E dopo questa pittura di ambiente (ma avreto capito che non è appena una elencazione erudita) ecco l'immagine di Gozzano venire ricreata per gradi, attraverso la considerazione e l'analisi degli schemi psicologici e dei motivi intimi che guidarono il suo *animo* poetico e al tempo stesso lo sovrastarono. Una citazione servirà meglio di ogni nostra spiegazione: « La sua *ars poetica* è tutta intesa a tradurre il continuo passaggio di temi. E il risultato di essa va dunque cercato non nella rappresentazione di un tema dominante, ma nel complesso movimento di tutti ». Notevole è poi il riscatto alla poesia delle opere ultime di Gozzano, solitamente trascurate o viste di scorcio, come un sovrappiù letterario, mentre per Getto (e noi concordiamo) sono il risultato estremo e più raffinato di un uomo che, vedendosi morire, affrettava il raggiungimento di un suo equilibrio artistico-morale.

Se dovessimo soffermarci sugli altri saggi del volume, lungo discorso richiederebbero quelli dedicati a Palazzeschi, Saba e Montale. Una certa abitudine e quasi dimestichezza con la critica di questi poeti trova — naturale — il confronto con l'esame fattone da Getto. Troppo si è scritto e riscritto su Montale e Saba, in ispecie, per appagarci oggi di una critica descrittiva (o peggio esornativa). A Getto, però, tutto si potrà rimproverare meno che questa facilità, questo costume di chi viene « dopo » a dir la sua, con l'aria di saperla lunga. E' facile constatare che la sua lettura poetica gli abbia richiesto più di uno sforzo, per l'appunto, di originalità. Ma è bene dirlo: lo sforzo non si sente più. E se una prova esterna e materiale possiamo qui darne, è nell'intimo aderire delle citazioni (non le solite) da Montale e Saba al piglio del discorso di Getto. La sua visione critica è assorta e serena, le perplessità di un De Benedetti e di un Contini qui sono superate da un'interpretazione riassuntiva, che è come il presupposto — l'onesto presupposto — del lettore Getto. Il quale si affida ai suoi mezzi d'indagine, e va solo in compagnia di essi. Donde il trascolorare d'una antica e morbida autocontemplazione fattasi ormai retorica nella critica più giovane, e l'accentrarsi del lettore sui fatti dominanti ed eterni — quasi anche quelli di oggi fossero poeti antichi. Si ascolti questo momento del saggio montaliano: « Un vettore lirico che in Montale assume una funzione dominante, e a cui occorre perciò dare una importanza estrema, è rappresentato dalla intuizione del tempo. Il tempo è avvertito liricamente come una realtà nemica. Il suo fluire determina una corrente emotiva di muta tristezza. L'arresto del tempo si identifica con un attimo di felicità ».

Generoso di sè, Getto non lo è meno con alcune esperienze giovanili. Sarebbe il caso di indugiarci sul suo scritto: *Misteri gaudiosi*, donde ritorna compitta e felice l'immagine di un prosatore e romanziere davvero allora alle prime armi. Qui Getto rivela un altro lato del suo carattere: che farà piacere a quanti sono costretti, talvolta, ad avvertire fuori della critica militante un certo gelo intorno alle figure più recenti e perciò meno definite della nostra repubblica letteraria. E' il caso di dire che Santucci ha ricevuto da Getto lo stesso crisma dato a Rea da Flora?

E per finire, un nostro personale convincimento. Ritorniamo al discorso iniziale. C'è stato da parte della critica universitaria, ed è durato molti anni, un certo gusto al discredito delle lettere d'oggi. Le conseguenze furono, da una parte l'irrigidimento della critica militante, lieta di voltare le spalle all'università da cui magari proveniva, e i grossi errori di valutazione sulla moderna letteratura commessi da alcuni cattedratici. Gli esempi sono sulla bocca di tutti: e nel citare il *Novecento* di Galletti non si fa più uno sforzo polemico. Oggi, anche i più irritati e impazienti dei giovani non possono che affrettarsi a vedere proprio in alcuni settori della critica universitaria il luogo dove si misurano, con miglior conoscenza, taluni risultati del Novecento letterario. Tutti conoscono la devozione di un De Robertis; oggi a questa va aggiunta l'alta, elegante, e non meno premurosa lezione critica di Getto. Si potrà certo contare sulla sua riservata e sottile dottrina, sull'intelligenza critica che oggi ha dimostrato, anche per i contemporanei. Gli aggettivi falquiani al nostro *povero* Novecento sono passati decisamente di moda.

Giacinto Spagnoletti

SOMMARIO

Letteratura
R. BERTACCHINI - *La « Scapigliatura piemontese ».*
F. FOCHI - *Da Medea a Macbeth.*
A. FRATTINI - *Lirica italiana del Novecento (2).*
G. LO CURZIO - *Il poeta Scarfoglio.*
B. LUSARDI - *Giuseppe Parini uomo e poeta.*
G. SPAGNOLETTI - *Un critico del Novecento.*
VARIUS - *Macchina o estasi!*

Arte
V. MARIANI - *Rinascita d'una rivista d'arte.*

Musica
D. ULLU - *Autunno musicale.*

VETRINETTA
ACCAME - BIASION - DEL BUONO
FESTA - MAFFI - MORETTI - NARDI
PEA - SAINATI - SALVANESCHI
VALLONE - VINCIERI

LA "SCAPIGLIATURA PIEMONTESE"

Il termine « scapigliatura », equivalente del parigino « bohème » è nato nel 1861, come titolo di un romanzo di Cletto Arrighi, uscito appunto in quell'anno. E per lungo tempo è rimasto a definire l'avanguardia postromantica di un gruppo di scrittori, Praga, Tarchetti, Boito, i quali, a Milano, tra il 1870 e il 1880, cercavano, su un piano europeo, l'animazione lirica ad un mondo programmaticamente fissato, tanto nel libero esame della vita « inferiore » quanto in evasioni facilmente magiche dai fatti e dalle cose (e si trattava di un magismo fantasioso e deformante alla Brueghel). Oggi, il termine tende ad allargarsi. Si parla di una « scapigliatura lombarda » (si vedano, al proposito, i *Racconti lombardi dell'ultimo Ottocento*, un'antologia critica dovuta alle vigili cure di Giansiro Ferrata), che prolungando la linea Dossi-Lucini, s'incontra con Linati, per giungere fino ad un autore modernissimo come Carlo Emilio Gadda. Si delinea il profilo di una scapigliatura « fiorentina », che da Viani approda a Palazzeschi e a Soffici. Ultima — ma non certo per importanza —, ecco rivendicare i suoi diritti la scapigliatura « piemontese ». La sigla risponde a una sintesi felice di Silvio Benco, ripresa in seguito da Eugenio Montale, che propone di vederne il postremo rappresentante nientemeno che in Cesare Pavese; ed è stata oggetto, negli anni recenti, di autorevoli apporti critici per opera di Croce (e cui ricerche monografiche sono riuscite così provvide a tutto il nostro Ottocento minore), di Pancrazi, di Ferrata, di Petrocchi. Finchè è intervenuto Gianfranco Contini, uno dei critici meglio dotati della giovane generazione (cfr. *Racconti della Scapigliatura piemontese*, a cura di G. C.; n. 25 dei *Centonovelle*, Bompiani, 1953). E Contini ha individuato e circoscritto l'ambiente letterario della scapigliatura piemontese, cogliendone le caratteristiche di organico gruppo culturale e linguistico. L'indagine (che si può seguire nell'« Introduzione », informatissima e vibrata, tale da meritare l'elogio incondizionato di De Robertis) ha condotto Contini a riconoscere sicuri segni distintivi alla scapigliatura piemontese, la quale ha avuto un *ubi consistam*, anche sociale, nell'universitaria società « Dante Alighieri », e i suoi fogli di battaglia nelle *Serate torinesi* e nel *Velocipede*. Uno zelo costante spinge gli scapigliati piemontesi verso la verità narrativa, da raggiungere il più immediatamente possibile, col ricorso ad una tecnica di insistito eclettismo. Un eclettismo, che diventa enciclopedismo linguistico in Giovanni Faldella, scrittore nel quale la violenza espressionistica sfocia in una sorta di furia verbale, distruttiva del mondo e della tradizione. Faldella, dunque, è assunto da Contini come caso esemplare che autorizza ad una definizione dell'intero gruppo. L'estrosità e l'enfasi della sua arte (il punto dell'enfasi resta fondamentale per Faldella narratore) si trasmette infatti al conterraneo Cagna, tocca il Sacchetti (e ne muove validamente certo ingenuo margine flaubertiano), raggiunge lo stesso Calandra. Faldella quindi, e Sacchetti, Cagna e Calandra sono gli scapigliati piemontesi. Tutti e quattro troppo « galantuomini », a detta di Croce, per esser confusi in uno stesso discorso con gli scapigliati milanesi. In essi non è tanto il dato morale e sentimentale che conta, quanto quello espressivo e stilistico. Non che si tratti di una esclusiva rivolta di vocabolario. Furono le delusioni postgaribaldine, il fastidio a lungo andare suscitato dai manzoniani e dai deamicisiani a orientare questi « scapigliati » verso i filoni aurei della nostra prosa del Tre e Cinquecento, e insieme verso i grandi umoristi e ironisti inglesi e tedeschi (soprattutto questi ultimi, Richter, Heine, più facilmente attingibili che non Sterne e Lamb). Ma occorre non dimenticare che risentimenti ideologici e fobie sentimentali trovano la loro arma polemica nel linguaggio; in modo che, se motivi e situazioni riescono spesso ad una originalità soltanto apparente, ben altrimenti tesa e originale resta la virtù rappresentativa del linguaggio.

Caso tipico, si diceva, il Faldella. Alla prosa del quale, appunto la mistura così disparata di fiori linguistici nostrani e stranieri, anzichè disturbare, [illegible] insolite. Opportunamente dunque il Contini, assegna all'autore delle *Figurine*, il primo posto nell'antologia, con tre lunghi racconti: *Il male dell'arte*, *Degna di morire*, *Il figlio della vecchia*. Se in *Degna di morire* (su cui già si fermò Croce), il Faldella fa prova di elegiaco, ma pungente e mai dolciato; e nel *Figlio della vecchia* porta al massimo della tensione un'aria da « Corbaccio » boccaccesco (si leggano le pagine su Illuminata Sghiribizzo, la vedova che s'accartoccia, s'aggrinza, uno stupendo ritratto di donna insaziabile e terremotata, che nemmeno l'agguato degli anni riesce a umiliare); nel lungo racconto *Il male dell'arte*, svela la natura del suo comporre. Che è un continuo inventare, la perpetua scansione di una sintassi multiforme e inesausta, aperta da un lato verso i moduli vergini del purismo (nella latitudine che va dagli antichi al toscano attuale) dall'altro verso il dialetto (e il dialetto, precisa Contini, è come il fondo puristico, un magazzino d'eccezione al parlare corrente e neutro, un « altro corno della sua agitazione espressiva »). Accanto al Faldella — il più noto dei quattro, per una raccolta delle *Figurine*, ristampate nel 1941, sempre presso Bompiani, da Giansiro Ferrata), gli altri scapigliati piemontesi Roberto Sacchetti (presente nell'antologia del Contini con *Una festa da ballo* e con *Riccardo il tiranno*, storia di due amanti che si consumano a vicenda, odio e amore che fanno « a soverchiarsi l'un l'altro, in un duello incessante, sull'orlo di una fossa »). Achille Giovanni Cagna (del quale citiamo *Corpus domini*, un brano centrale tratto dal romanzo *Bel sogno*, e che del romanzo, quasi in funzione di « coro », esprime la direzione tonale, celebrando attraverso la processione del *Corpus domini* il gusto massimo della vita e della generazione) ed Edoardo Calandra (presente con la *Straniera*, novella che arieggia la varietà cronologica dei *Lancia*, storia di una dinastia per bozzetti, dal medioevo alle alcove settecentesche) appaiono più riposati e tiepidi.

Ma completano, coi loro pregi personali, la famiglia di questi artisti. E se anche non scrivono « per pura voluttà del moto » (come potrebbe dirsi del Faldella, adattandogli un'espressione riferita alla ballerina di *Figure nere*), tuttavia testimoniano, con piglio di sentita indipendenza, un'alacrità inventiva, che solo di rado conosce soste e scoraggiamenti.

Renato Bertacchini

SIMULACRI E REALTÀ

MACCHINA O ESTASI!

Comincia nel Cinquecento la commedia o la farsa, in cui un gigante e un pastore citareggiante compongono una ibrida moralità allegorica con varietà di canzoni e mosse vivaci di dialogo. Il gigante, talvolta, è un dio silvano o un satiro o anche un ladrone, il citaredo per chiara allusione allegorica, è l'ombra canora di qualche ninfa che coglie fiori per farsene ghirlanda.

In una di queste commedie, veduta e citata dal Crescimbeni, al posto del citaredo figura un'ombra.

Il gigante è l'ombra! Non sono presenti questi due personaggi nella nostra collerica rappresentazione politico-sociale? Imponete ad essi un nome più attuale; chiamateli, per esempio, il Commissario e lo Yoga, e avrete dato a dispute, parlate, propositi, intermezzi, e tante tante altre cose, ora tragiche ora goffe e leggiadre, due creste variopinte, capaci di attrarre lo sguardo errante nello spettacolo delle più laceranti antitesi, qual'è quello che il mondo oggi ci offre.

« I marxisti giurano soltanto sull'efficacia dei loro metodi. Ne hanno il diritto. Da buoni materialisti credono solo a ciò che si vede, si tocca, si conta. Vivono di statistiche loro! Tanto peggio se il loro ideale di rendimento, la macchina lo realizza meglio dell'uomo. In caso di necessità saremo trasformati in ordigni.

« Gli Indu hanno orrore di tutto ciò. Il mondo è illusione e l'unica saggezza è obliarlo. Lasciamo che la folle ruota del divenire, giri, lasciamo il mondo, viviamo di Dio ».

Il commento a siffatto affrontarsi del gigante con l'ombra è in questa riflessione: « Efficacia o contemplazione, macchina o estasi, commissario o yoga, in fondo il risultato è il medesimo: perdita della personalità. Nè ordigno, nè Dio! La salvezza non è salvezza, se non salva ciò che noi siamo, corpi ed anime: uomini ».

Già: un corpo privo di anima può diventare un ordigno; un'anima senza corpo, uno spirito, può aggiudicarsi qualche attribuzione di Dio. Ma l'uomo è corpo ed anima; e quindi nè la macchina nè l'estasi possono compierne il destino.

Tutti ci vogliono salvare: ci vuole salvare il Commissario e ci vuole salvare lo yoga. Le volontà dell'uno e dell'altro sono talvolta eroiche, e si caricano di rinunzie, di sacrifizi, di ostinazione. Ma non sapendo più che cosa siamo, ci offrono una salvezza che si spegne o ci annulla. La salvezza non è salvezza se non salva ciò che noi siamo. E i nostri salvatori, purtroppo, sono, forse a loro stessa insaputa, gli autori e i responsabili di quella alienazione progressiva, la cui diagnosi circostanziata, può fare ognuno, tanto i sintomi sono imponenti.

O perchè il Commissario e lo Yoga non chiedono allo psichiatra se è vero che ogni psicosi si manifesta come rifiuto del reale? Rifiuto e quindi conflitto. Rifiuto dell'anima nello spazio mentale del Commissario; rifiuto del corpo nella stratosfera psichica dello Yoga. Nell'uno e nell'altro caso, scissione dell'uomo, al quale si aliena o la carne o lo spirito. L'incredibile si annuncia, quando a siffatta antiumana e disumana mutilazione si dà il nome di salvezza. La chirurgia si gloria di interventi miracolosi, e a giusto titolo. Ma a nessun chirurgo è mai venuto in mente di salvare un cuore malato dividendolo esattamente in due ed asportandone la metà superflua.

Codesta demente operazione che farebbe inorridire un chirurgo se un demente gliela proponesse, esalta invece il Commissario e lo Yoga.

Oh, se la volontà salvifica di costoro cadesse! Forse l'umanità straziata, potrebbe sperare salute.

Varius

Nuovo indirizzo di
IDEA
(Direzione - Redazione - Amministrazione)
Via Antonio Pollaiolo, 5
(presso lo Studio « Torino »)
Telefono 879.270

GIUSEPPE PARINI

Uomo e Poeta

Nella attuale, feconda ripresa di studii pariniani, uno studio si segnala alla nostra attenzione, la monografia di Giulio Natali: *Giuseppe Parini uomo e poeta* (Cappelli, 1953).

Giulio Natali, l'autore del *Settecento* vallardiano, ritorna ancora una volta al Parini, sul quale scrisse, al principio del secolo, il suo primo libro (Giulio Natali, *La mente e l'anima di Giuseppe Parini, studi*, Modena, Vincenzi 1900), inizio di una serie di notevoli lavori sul Nostro (basti ricordare: *La vita e l'opera di Giuseppe Parini*, Firenze, 1929, e *L'art dans le Giorno de Giuseppe Parini*, Parigi, Leroux, 1930).

Quando il Natali iniziò le sue pubblicazioni pariniane, dominava sul Parini il famoso giudizio del De Sanctis, il quale aveva scritto: «L'Italia da gran tempo aveva artisti, non aveva poeti. Qui comincia a spuntare il poeta, perchè dietro l'artista c'è l'uomo». Il giudizio del Croce capovolgeva poi l'interpretazione desanctisiana; per il filosofo napoletano, il quale applica anche al Parini il suo rigido schema poesia-non poesia, e per cui la nuova letteratura italiana non ha già inizio, come per il De Sanctis e, anche, per il Carducci, con l'autore del *Giorno*, ma solo con l'autore di *Mirra* e di *Saul*, l'abate brianzolo è tutto nell'Arcadia, perchè egli fu «di mente e d'animo uomo del Settecento, del periodo razionalistico e delle riforme» (anche Carducci aveva riconosciuto che nell'Arcadia il poeta «almeno il tacco del piede sinistro ce l'ebbe sempre»), e la sua poesia fu quindi tutta settecentesca, «didascalica e ironica nei suoi toni maggiori, erotica e galante nei minori». Il giudizio desanctisiano circa l'uomo superiore all'artista era poi ancor più recisamente negato dal crociano Citanna, per cui il motivo morale del *Giorno* non ha alcun valore, ma solo hanno valore, in esso poema, i disegni settecenteschi e i bozzetti, creazione dell'«artista innamorato dei suoi fantasmi». A questo punto della critica pariniana i varii saggi del Natali iniziarono una profonda revisione, retta dal convincimento che negare (crocianamente) all'arte il pensiero e l'intenzione, significhi negare la legittimità stessa della poesia satirica.

Indagine biografica e analisi critica procedono di pari passo nel volume del Natali, col risultato di chiarire particolari situazioni e modi del mondo poetico pariniano, che, prima di essere affidati al libero esercizio della poesia, erano stati momenti di rilievo e acquisto più propriamente biografico. Ad esempio, è messo in evidenza dal Natali il «lombardismo» del Parini, del quale risulta immediata conseguenza quel suo praticismo didascalico, che gli fece congiungere, nella sua poesia, l'utile al dolce, *stile dulci* (e caratteri lombardi spiccati sarà possibile ritrovare alla critica in tanti altri scrittori della nostra letteratura, dal Manzoni al Porta, dal Linati al Gadda). Una più valida testimonianza della concomitanza dei rapporti tra vita e arte nel Parini il Natali rileva nel *Giorno*, sorgente prima del quale è la vita stessa del poeta (il *Giorno*, secondo il Natali, potrebbe definirsi una *Parineide*), il che è stato possibile per l'«acutissimo... spirito di osservazione» del Parini stesso.

Ma il capitolo fondamentale del libro del Natali è secondo noi quello che si intitola «Valore artistico del *Giorno*», dedicato ad una magistrale confutazione di quella recente critica, che ha censurato nel poema due principali difetti: la monotonia e la mancanza di unità (di pesantezza e di monotonia, come di motivi giustapposti, senza fusione, avevano parlato sia il Momigliano che il Citanna). Il Natali, al quale pare inaccettabile la caratteristica di «poeta del sensismo», al Parini attribuita dallo Spongano, e confermata dal Momigliano, ribatte validamente queste due censure. Non può essere accusato di monotonia un poema che, in apparenza didascalico, si trasforma via via «in una sorta di commedia, la cui scena si slarga sempre più». L'unica parte un po' monotona potrebbe considerarsi, semmai, *Il mattino*, che a torto si legge a preferenza delle altre parti del *Giorno*, per quella continua minuta descrizione delle misere occupazioni mattutine del Giovin Signore». E alla grande varietà della materia in tutto il poema contribuiscono «gli episodi principali» (Amore e Imene, Il Piacere, La Vergine Cuccia) e quelli «ornamentali» (l'origine della cipria, del tric-trac, del canapè), la continua «antitesi sociale», per cui alla vita dei nobili oziosi è contrapposta la rappresentazione della vita del popolo dei lavoratori, la «poesia della natura» (le famose descrizioni del mattino, del tramonto, del crepuscolo, della notte, «descrizioni quali la nostra letteratura non aveva avuto da Dante, e non ebbe prima del Manzoni»), la «potenza plastica e pittorica del nostro poeta», che sembra quasi mettere in pratica il precetto foscoliano che compito della poesia è quello di dipingere, più che di descrivere. La materia è avvivata inoltre dall'«istinto caricaturale e canzonatorio» del poeta («i rammolliti della Notte, che ci fanno pensare agli idioti del Dostoevskij»), dalla «mitologia» (sia quella classica, che quella nuova dei genii e dei silfi, messa in voga dal Pope), dalla «personificazione di enti astratti», dai «quadri e quadretti castici» di cui il Parini ha disseminato il suo poema, e fra questi il Natali ricorda: «la rappresentazione dei selvaggi americani e di Mosca», la «scena della barbara sposa», la «stupenda pittura di un *harem* di Costantinopoli o d'Ispaan», la «descrizione del sussiego dell'ibero amadore» (ed è peccato che il Natali non abbia citato questi due ultimi frammenti, secondo noi fra i più belli del poema, perchè di modernissima essenzialità; e che abbia dimenticato di ricordare anche la similitudine grande di Bacco, citata invece dal De Robertis come esempio del genio visivo del poeta). Preziosa è la seguente osservazione del critico: «Alcune similitudini del Parini (e Omero e Dante gliene davano l'esempio) formano evidenti quadri, che possono stare da sè, indipendentemente dal contesto». Per quel che riguarda poi la presunta mancanza d'unità nel poema, ritiene il Natali che il mondo pariniano sia unificato dall'austera e amabile personalità del Parini, la quale è sempre vigile e presente nel suo poema. Perchè spesso, nel *Giorno*, «l'ironia è interrotta dall'affetto, l'ingegno satirico è vinto dal genio lirico»; allora «il Parini dimentica l'ironia, e scatta, effonde senza ambagi il suo vero sentire». Affermazioni, queste, che, per vero, erano già contenute nei precedenti saggi pariniani del critico, dei quali questo volume è in parte rifacimento, in parte acuta rielaborazione e intelligente completamento.

Rimarrebbe da dire dei due capitoli dedicati dal Natali alle *Odi*, che egli considera, dopo il *Giorno*, «il maggior titolo di gloria del poeta lombardo». Il poeta Parini, dice Natali, completando De Sanctis, nasce in base al contenuto. Bisogna dunque studiare il «contenuto» (questa parola oggi posta al bando dalla critica) delle *Odi*, considerando la sostanziale comunanza di ideali fra le prime odi del Parini e gli articoli del *Caffè*.

Si tratta della stessa rivalutazione del contenuto dell'opera d'arte, che il critico ha compiuta per il *Giorno*. Ed ecco le odi divise, per argomenti, in odi inneggianti alla natura, odi propriamente civili, odi in cui si manifesta l'ideale educativo del poeta, odi intime, amorose (ma il Natali non dà eccessivo rilievo al *Messaggio*, che per il Momigliano è invece la migliore ode del Parini, precorritrice di tanta lirica moderna). Giudizio sostanzialmente positivo, anche quello sulle *Odi*, per le quali il Parini è considerato rinnovatore dell'ode oraziana e creatore di quel nuovo linguaggio lirico italiano «disceroleizzato», che farà le sue grandi prove nei *Sepolcri* foscoliani e negli *Idillii* leopardiani.

Bruno Lusardi

IL POETA SCARFOGLIO

Sono molti, ancor oggi, quelli che ricordano in Edoardo Scarfoglio il giornalista principe, il polemista formidabile, il critico scintillante e aggressivo. Non pochi rammentano ancora gli articoli del vecchio "Capitan Fracassa" o delle lontane "Cronache bizantine", splendidi gioielli di giornalismo letterario; o gli elzeviri di Tartarin nel "Corriere di Napoli" e nel "Mattino", insuperabili modelli di giornalismo politico; e c'è chi rilegge forse ancora qualche pagina del "Libro di don Chisciotte" (che il Momigliano considerò come un documento capitale nella storia della dittatura letteraria e spirituale esercitata dal Carducci), o del "Cristiano errante", o del "Popolo dai cinque pasti"; e qualche novella dall'aspro profumo del "Processo di Frine", dove talune pagine non han da temere il confronto con le migliore "Novelle della Pescara", e che parvero al Croce più consone che nel d'Annunzio ad un ideale di vita naturalistica più semplice ed omogeneo e costante, contro ogni complicazione di erotismo estetizzante.

Non sappiamo, invece, quanti possano oggi conoscere, o ricordare, un antico volumetto — "Papaveri" — pubblicato a Lanciano nell'80 pei tipi di Rocco Carabba, col quale Scarfoglio, poco più che ventenne, iniziava in veste di poeta barbaro, la sua carriera letteraria.

Nell'80 il prodigioso Gabriele non ha ancora lanciato "Primo Vere", e le "Odi barbare" di Enotrio Romano sono ancora considerate da molti con incertezza e diffidenza. E' l'epoca del cavallottismo ad oltranza e dello stecchettismo più scenerale. E Pascoli non s'è ancora fatto sentire; mentre la facilonerìa dei soliti molti rimaioli fa proseliti e raccoglie il massimo dei suffragi fra i lettori italiani.

I "Papaveri" scarfogliani non erano ancora, coi loro modi, nel gusto corrente; e dovevan, quindi, appassire sul nascere, pur con qualche loro ostentazione di riso sforzato e col loro scarlatto fiammeggiare da una tripode di classica fattura. Quell'esiguo virgulto veniva ad aggiungersi a quelli già rampollanti dalla quercia carducciana, e a dire il vero, erano in esso più le bravure d'un letterato che gli estri di un poeta. Scarfoglio stesso giudicò poi sempre quei versi "bruttissimi": ma, se non proprio brutti, certo non erano che versi, quasi precorritori di quella paganeggiante sensualità che stava per esser di moda.

Senza dubbio, una forte giovinezza innamorata della natura e dell'amore fermentava in quelle cento pagine; ma con un calore che si raffreddava di continuo nella risonanza letteraria. Si sente che quel galoppare del cuore è ad ogni passo impacciato dalle pastoie scolastiche; come avvenne spesso al giovane d'Annunzio, quando la squisitezza letteraria non si innalzò alla poesia. Strano connubio fu, così, nel libretto dello Scarfoglio di spontanee virtù e di coltivati vizi, in una natura di aristocratico e di plebeo: sopra una casacca di pastore d'Abruzzo o di buttero della Maremma, una testa di letterato e uno spirito d'esteta. L'artificio e la vita, in contrasto e in gara: la pàtera incoronata di rose finte si leva sull'ardore vero del bacchico tripudio.

S'innalza una lode, in un cibrante saluto alla natura: e avverti che, tra verso e verso, la voce assume il tono cerebralistico, nel salutare il sole che infonde il fuoco sacro della vita nei "profondi baratri della terra aimi e squalenti"; e in alcune saffiche d'autunno si invocano Pyrrha e Bacco e Venere; e in altre, s'invitano tutti i numi dei boschi, da Pane a Pomona, e così di seguito. La vita passata alla luce artificiale della mitologia, con quel che di retorico può derivarne, come una illusiva pàtina sulla sincerità dei sentimenti; la gioia la speranza il dolore l'amore cristallizzati nell'immagine preziosamente culta, raffreddati nei richiami mitologici. Era già nello Scarfoglio, spiccato, quel classicismo di marca decadente che doveva poi far le spese più sontuose, talora... raccapriccianti, dell'arte del d'Annunzio e di tutta una letteratura da lui generata; un classicismo mitologizzante tutto ingemmato dalle suggestioni di un mondo libresco e squisitamente erudito. Talchè, anche nel breve manipolo di versi dello Scarfoglio, ci sembra di poter intravedere certe tendenze e mode degl'intellettuali fine secolo e la nota caratteristica di un momento del nostro costume letterario. Come nel regno dannunziano, sono, infatti, in questi "Papaveri", i sensuali sfibranti amori, or giocondi ora tristi, e gli esultanti o adagiati scenari dei campi, e la viva natura propiziante i connubi di tutti i suoi esseri. ("Questo ai pagani sacrifici eretta — ara c'invita e ci saluta Ottobre — pronubo, e intuona la vendemmia il lieto — carme augurale").

Che rimane, allora, di questi vecchi "Papaveri"? Qualche attimo di fresca ispirazione: e tutto il resto — direbbe il vecchio Verlaine — è letteratura. In certi momenti un libero respiro riesce a smantellare l'apparato intellettualistico e ad abbattere il mitologico fortilizio; e allora, lettore, riapri i polmoni a quell'aria viva di gioventù:

> «A noi le vigne del selvaggio Abruzzo
> liete di canti porteran vermigli
> grappoli, e fosche spumeran le colme
> tazze di baci».

Non mesti sogni, alla Stecchetti, nel giovane Scarfoglio; e non grigi pensieri di solitudine o languori di nostalgie; la tristezza è per lo più lontana da lui; e quando vi si affaccia per qualche spiraglio, è presto soffocata da un grido vittorioso.

> «Io sprezzo i sogni: dal mio cuor [fumando
> irrompe il sangue nelle vene, e serpe
> calda la vita per le membra nuove
> unica dea».

Sono i momenti in cui l'ala si libera dalle reminiscenze di scuola.

Com'è noto, questo adoratore di bei miti sperduto pei colli aprutini e per le valli del Sannio, era nudrito di solidi studi e innamorato, per temperamento oltre che per cultura, di quel mondo ellenico che gli apparve, a un tempo, così vicino alla natura e agli dei. Istinto e cultura si fusero, così, felicemente nell'uomo Scarfoglio: e s'egli era fatto per esser più uomo del Rinascimento che di quello scorcio pigro e accomodante del secolo in cui nacque, e alunno del Poliziano e compagno di scialo del Magnifico, è anche vero che gli fervevan nel sangue le ribellioni di uno che si senta chiamato alle forze elementari della natura. Di sè egli ebbe a dire ch'era nato per cacciar l'elefante sulle rive dell'Omo o per condurre una nave fra le fenditure della banchisa polare; per vivere e fantasticare sopra una passerella ondulante al ritmo del rullio o sul dorso di un mulo sellato d'una sella araba vasta come una poltrona.

Guglielmo Lo Curzio

● Un volume sull'Alfieri, dovuto a C. Jannaco, è in preparazione per la «Biblioteca di cultura contemporanea» dell'editore messinese D'Anna.

● E' stato inaugurato il monumento a Plauto, nella nativa Sàrsina, presenti autorità, personalità e popolo. Il monumento — composto d'una colonna dei Fori Romani, donata dal Comune di Roma, e d'un altorilievo di Duilio Cambellotti — è sorto per iniziativa di Lorenzo Ruggi e per diretto interessamento di Guglielmo Zorzi, allora presidente della SIAD e interprete della volontà degli autori italiani. Il Comune di Sàrsina ha fatto istanza di accoppiare il nome di Plauto al nome della città, che diventerebbe Sàrsina Plauto, come Pietole è diventata Pietole Virgilio.

DA MEDEA A MACBETH

Quando si parla della «modernità» di Euripide, ci si suol riferire quasi sempre al suo pessimismo, al suo tormento, ai suoi dubbi e a quella profondità di analisi psicologica nella quale egli tiene il primato fra tutti i drammaturghi antichi. Ma poca attenzione, per contro, si è posta alla modernità di certe sue situazioni drammatiche e di certi suoi procedimenti stilistici.

C'è un monologo, nella *Medea* (vv. 1236-1250), che ha dei punti di strettissimo e profondo contatto coi monologhi del *Macbeth* di Shakespeare contenuti nella sc. V dell'atto I (Lady Macbeth), nella sc. VII dello stesso (Macbeth) e nella prima dell'atto II (id.). Mi si dirà che di monologo si può si parlare riguardo a Shakespeare, ma non già riguardo a un tragico greco, obbligato alla continua presenza del Coro; ma la forma, in tale caso, non riesce a mutare la sostanza di monologhi, che già il Romagnoli (*Il teatro greco*, Milano, 1918) attribuì a quei passi, in cui il protagonista fa delle particolari confidenze al Coro. Così è in *Medea*.

«Amiche — così essa comincia rivolta alle donne corintie (Coro) — la mia decisione è presa; e devo attuarla quanto prima: ucciderò i miei bimbi». E' la tragica conclusione di un lungo conflitto fra il sentimento dell'amore tradito (dal marito Giasone) e quello, ugualmente forte e profondo, di madre. E' la massima delle vendette, perchè Medea ucciderà nei suoi bambini i figli di Giasone!... Ma è anche il massimo dei sacrifici: ciò che, più che a sdegno, induce il nostro animo a compassione, verso la madre infanticida, che da sè stessa si chiama «una donna infelice»: δυστυχὴς δ'ἐγὼ γυνή.

Sono, queste, le ultime parole del monologo, nelle quali pare racchiudersi e a un tempo comporsi l'intima sostanza di quel contrasto; il quale è stato espresso già prima in un'esclamazione che dice tutto: «Io, devo ucciderli: io, che li ho messi al mondo!».

Vediamo i contatti con Macbeth e sua moglie. Non è certo il luogo, qui, di passare in rassegna tutti i motivi per i quali l'uno e l'altra non possono apparirci che *due infelici*, specialmente dopo consumato il delitto: svieremmo, tra l'altro, la nostra analisi. Consideriamo, per ora, soltanto alcune fra le ultime parole di Macbeth, pronunciate quando Seyton, suo ufficiale, entra ad annunciargli la morte della moglie. Macbeth risponde:

> *She should have died hereafter:*
> *there would have been a time for [such a word.*

«Sarebbe morta in séguito: sarebbe poi venuto il momento per una tale parola». Tremenda parola! quella, si può dire, che racchiude tutta la tragedia di Macbeth; che è stata il suo tormento prima dell'assassinio di Duncano, e il suo incubo subito dopo. Ed ora, per lui, s'è fatta la sostanza stessa della vita! Tanto — è questo il pensiero che, sempre più, si sviluppa e cresce nella sua mente di sconfitto, di fallito — presto o tardi, bisogna morire. Con lo stesso tono di *fatalità*, Medea aveva concluso il suo discorso dicendo: «Io sono una donna infelice». Senonchè per Macbeth è infelice, ormai, il mondo intero; e la sentenza cristiana di Dante, secondo il quale «il vivere è un correre alla morte», risuona, sulle labbra di Macbeth, come la più tragica delle verità; *To-morrow, and to-morrow...*

«Domani, e poi l'altro domani, e poi l'altro ancora: tutti strisciano, col loro piccolo passo, da un giorno in un un altro, fino all'ultima sillaba del tempo che ci è assegnato; e tutti i nostri *ieri* hanno illuminato a noi pazzi la via che conduce alla morte, cioè alla polvere. Basta, basta, meschina candela! La vita non è che un'ombra in moto: un povero commediante, che si mette in mostra e si rigira su e giù per la scena del mondo la sua ora, e poi non se ne sente parlare mai più».

L'infelicità dei protagonisti nasce, nei due distanti poeti, da un contrasto intimo molto simile. Amore coniugale ferito e amor materno da ferire, in Medea; voce della più elementare umanità, e, di contro, il delitto che vuole spenta questa voce, in Macbeth e sua moglie, sebbene in Lady Macbeth il contrasto sia meno scoperto: tanto che essa, per perpetrare l'atto orrendo, invoca per sè la perdita del proprio sesso («Unsex me here!»), cioè della propria dolcezza di donna. Più appariscente in Macbeth, che a quel delitto è meno spontaneamente portato e che sente, sopra di sè, l'incubo terribile di un *judgement*, che, quasi non bastasse quello dell'oltretomba, verrà anche qui sulla terra a colpire l'assassino. Ed ecco gli spettri, per così dire, di quel «giudizio»: l'innocenza di Duncano, i suoi meriti, di contro all'ambizione di Macbeth, che gli chiede un atto ingiusto.

C'è sì, fra le due creazioni, una differenza; ma è la differenza di tutto il teatro greco da quello moderno: il primo dominato dall'«anànche», il secondo capace di presentare — per dirla con lo Shakespeare del *Giulio Cesare* — gli uomini come *masters of their fates*: padroni dei loro destini. E ciononostante, in Macbeth c'è, presente, il peso di un'*anànche*, che non è meno ferrea e tragica di quella greca. Come Medea, Macbeth sente come una necessità, un'ineluttabilità delle sue azioni, per quanto esse siano tremende e ripugnanti. C'è, a questo riguardo, nelle due tragedie, anche una somiglianza, e spesso addirittura una identità, di espressioni: identità che, in taluni punti, non può non stupire.

Πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν: «*E' necessario* che essi muoiano» dice Medea (v. 1240), che più sotto (v. 1243) parla di δεινὰ κἀναγκαῖα κακά: «misfatto orrendo, ma *necessario*». Ed ecco Lady Macbeth: i κακά di Medea son per lei il *fell purpose* della sc. V a. I (come, per suo marito, lo *horrid deed* della sc. VII a. I); ma anche per lei quel *disegno feroce* è, tuttavia, *necessario*. «Thus thou *must* do, if thou have it»: «Se quella corona vuoi ottenerla, tu *devi* agire così». Così essa dice al marito, il quale invece, per ora, non vede nel disegno stesso che il δεινόν, il *nefas*. Ed ecco l'argomento per persuaderlo: agire al contrario (*holy*, in modo puro e onesto) *non è possibile*.

E' senza dubbio, un'*anànche* moderna, ma non meno *anànche*, s'è detto, di quella antica. Nell'uno come nell'altro poeta essa si mostra come una forza che nessuno potrà arrestare o rimuovere, e alla quale non ci si può opporre nemmeno con l'indugiare: τί μέλλομεν — esclama Medea — τὰ δεινὰ κἀναγκαῖα μὴ οὐ πράσσειν κακά;

Così Macbeth nelle prime parole del monologo sc. VII a. I:

> *If it were done when it is done, [then it were well*
> *it were done quickly.*

«Se, una volta fatto, tutto fosse fatto, sarebbe bene che fosse fatto *presto*».

Lady Macbeth aveva invocato di essere privata della sua natura di donna. Medea esorta il suo cuore ad *armarsi*: contro chi? contro sè stesso!

Via via, poichè il delitto è contemplato e, direi quasi, accarezzato nelle sue manifestazioni e apparenze più materiali, esso trova più stretta la vicinanza delle espressioni nei due poeti: ciò significa che, per l'Arte, non conta nulla la lontananza nel tempo. Particolare attenzione merita il fantasma della mano, che fra pochi istanti impugnerà l'arma mortale. Tanto Euripide quanto Shakespeare si soffermano su questa cruda immagine di morte, tutta compresa in una mano alzata e in una lama che sporge da essa.

In Euripide è un verso, potente e bellissimo:

Ἄγ', ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή, λαβὲ ξίφος:

«Orsù, mia infelice mano, impugna la spada!». In Shakespeare, quest'immagine dà la materia a tutto il lungo monologo sc. I a. II: egli la contempla in ogni suo particolare (ma l'immagine è sempre quella di Euripide):

> *It is a dagger which I see before me,*
> *the handle toward my hand? Come, [let me clutch*
> *thee!...*
> *It is the bloody business which informs*
> *thus to mine eyes...*

Le due parole *dagger* e *hand* sono i puntelli dell'immagine: una *spada*, con una *mano* che la solleva e la stringe. E', quest'ultima, l'*infelice mano* di Medea: come lo ξίφος di questa sente vicino il *dagger* di Macbeth. Così l'appello di Macbeth alla Terra, perchè non senta il rumore dei suoi passi, che la farebbero inorridire, e l'appello di Medea alla sua mano, perchè scordi, nel momento orrendo, quei suoi pargoli che essa sta per uccidere: «essi che sono, per te, le creature più care al mondo, perchè al mondo ce li hai messi tu!». Medea parla alla sua mano come a sè stessa, come se la sua mano fosse la sua stessa anima; e Macbeth dice alla sua spada alzata: *Thou marshallest me the way*: «Tu mi guidi, tu mi indichi la via». In tutt'e due i casi la spada ha come un'anima diabolica. Macbeth (che, a differenza di Euripide, analizza fino all'esasperazione quest'immagine) ne dà egli stesso questa spiegazione:

> *It is the bloody business which informs*
> *thus to mine eyes.*

«Questa spada è l'atto sanguinario, che prende forma, così, dinanzi ai miei occhi». Siamo di fronte alla *materializzazione*, nella nuda immagine di una mano e di una spada, di un fatto *spirituale* spaventosamente complesso e profondo. Questo è in Shakespeare; ma è anche, s'è già detto, in Euripide, benchè un simile fenomeno estetico trascenda le possibilità della poetica classica e le sia, quindi, pressochè sconosciuto. E a questo proposito, appunto, io credo che giovi parlare, per Euripide, di «modernità».

Franco Fochi

● Tutte le commedie di Plauto sono offerte in nuova edizione dalla B.U.R. (Milano). Il primo volume contiene: *L'Anfitrione, La commedia degli asini, La pentola del tesoro, Le Bacchidi, I prigionieri, Casina*.

● La «Dante» di Zurigo ha offerto un pranzo in onore dell'Ambasciatore d'Italia in Svizzera, S. E. Reale. La serata ha dato luogo a discorsi esaltanti i rapporti culturali tra l'Italia e la Svizzera, tenuti principalmente dal dott. Ettore Rossi e dal dott. Greuter, ai quali l'Ambasciatore italiano ha espresso il suo più vivo ringraziamento per le testimonianze d'amicizia rivolte a lui e all'Italia. S. E. Reale ha poi avuto parole di alto elogio per l'opera svolta dalla «Dante» in Svizzera.

RINASCITA
d'una Rivista d'Arte

Quell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte che si identificava con lo stesso palazzo Venezia prima che il palazzo stesso avesse altra destinazione, centro vivace di cultura artistica a fiancheggiamento della Direzione generale delle Belle Arti e dell'Università, ritrovò, per un felice gesto storicamente valido, la sua vecchia sede al termine della dolorosa guerra, nello stesso palazzo di Paolo II, con la sua biblioteca, locali accresciuti e iniziative di proseguire oltre la drammatica parentesi che ne causò l'esilio in via della Lungara (consapevole e pronta consolatrice, bisogna ben dirlo, l'Accademia d'Italia). Non ne fu, con questo, interrotta la vita culturale e si riuscì a continuare, sia pure in sordina, il lavoro di incoraggiamento e di sviluppo delle ricerche storico-artistiche ed archeologiche in Roma, centro ideale per simili attività.

Ma certo non si trattò che d'un « leggero contatto di gomito » come, anche per i primi anni del dopoguerra si poteva dire, con linguaggio ancora militaresco.

Si trattava di riprendere le fila delle varie attività, in un tempo tutt'altro che propizio a simili intenzioni che venivano a cozzare contro il nuovo spirito avventuroso e spesso separatista sorto dalla dolorosa esperienza bellica. Tuttavia il cammino si riprese; e se il passo non fu quello d'un tempo, quando Corrado Ricci (impegnato nelle grandi imprese archeologiche e urbanistiche romane) poteva avere per le sue iniziative, come appunto l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, una libertà d'azione non comune, e convogliava nell'Istituto le donazioni di intiere biblioteche o si giovava delle sue amicizie per ottenerne anticipazioni e inediti preziosi, per lo meno si trattò d'un cammino che riprendeva e giovava a rinfrancare il mondo scientifico.

Ma una delle attività che, per ragioni di materiale deficienza finanziaria, si vide accantonata con dispiacere e sconcerto da parte degli studiosi, fu la « Rivista », espressione di quei rapporti che intercorrevano tra archeologi e storici dell'arte, in quel crogiuolo di fattiva energia che era, appunto, l'Istituto.

La *Rivista dell'Istituto di Archeologia e storia dell'arte* era l'emanazione spontanea di quel centro vivace di incontri che nei saloni della biblioteca trovava la sua espressione quotidiana nelle discussioni e nelle conferenze e dove, con piena parità di diritti, i problemi dell'arte antica e moderna venivano illustrati e trattati con la concretezza dei colloqui tra specialisti. E, in verità, quando il Poligrafico dello Stato (fin dalle origini stampatore della rivista dell'Istituto con mezzi eccezionali, allora, nella nostra editoria artistica) dovette rinunciare a continuarne la pubblicazione, si sentì che veniva ad esser sospesa, a causa delle circostanze, una forza viva e operante: sopratutto un punto di riferimento per lavori di grande respiro che non trovavano accoglienza in altri periodici artistici per la loro mole. Qualcosa di simile alle *Notizie degli scavi* dell'Accademia dei Lincei, ma nei due campi dell'arte antica e moderna.

La « Rivista » rischiò così di essere annoverata tra quei coraggiosi tentativi che, dopo aver avuto una loro parabola più o meno distesa nel tempo, dovevano cedere alla fatale contingenza d'un periodo non propizio alle iniziative di cultura o, per lo meno, a quelle a vasto raggio, che hanno bisogno di molte illustrazioni, di molte pagine di testo e di note bibliografiche fino ad assomigliare a vere monografie.

Le nove annate della rivista, proprio quando cominciavano ad essere richieste dall'estero con maggiore insistenza per effetto delle novità (che con ritmo necessariamente ritardato si propagava nel campo degli studi) assumevano il carattere di « rarità bibliografica » che, se dona prestigio ad un periodico, lo trapianta dal vivo ceppo dell'attualità in quello più nobile ma implacabilmente storicizzato, di « testimonianza » d'un momento della nostra cultura.

Per fortuna, con un colpo di timone coraggioso, l'attuale commissario preposto alla vita dell'Istituto, ha creduto di vedere nella ripresa della « Rivista », una delle ragioni più efficaci di rinascita di tutto il complesso delle attività scientifiche di questo Ente che accentra il meglio delle energie italiane nei due campi dell'arte antica e moderna. Ed oggi salutiamo con soddisfazione il primo volume della nuova serie della « rivista » che, pur non volendo segnare un diverso tempo da quello che rappresenta il periodo iniziale, ne attua concretamente la rinascita anche nel carattere editoriale. Possiamo dunque vedere in questo primo volume la ripresa d'una felice iniziativa nella quale gli studi dei due campi trovano il loro sviluppo: iniziativa quanto mai coraggiosa, in un tempo in cui rampollano i periodici d'arte, ma quasi sempre legati a ragioni di polemica spicciola o di gruppo: questa rassegna, invece, che appare un poco austera e specialistica, offre agli studiosi un impensato numero di pagine e di tavole che permetterà loro di assumere la piena responsabilità dei lavori e la libera discussione sui problemi dell'arte, senza la pressante schiavitù dello spazio.

In questa occasione, non sarà male sfogliare le annate trascorse, che ebbero una indiscutibile efficacia sullo sviluppo delle idee nei campi degli studi sull'arte antica e moderna. Si torna, riandando nel tempo, alle splendide illusioni di giovani studiosi che non immaginavano di veder stroncata la loro vita da un impreveduto destino: gli studi di Pirro Marconi, per esempio, che comparvero fin dal 1928, sui problemi suscitati dall'arte agrigentina e che per tre fascicoli lo impegnarono nella definizione dei caratteri di una scultura arcaica nella quale gli elementi greci e italici si fondono in unità, producendo una viva corrente di creatività pienamente originale. Nei fascicoli successivi, per quanto riguarda la storia dell'arte, risalta l'interesse d'un saggio, di Giovanni Incisa della Rocchetta sulla « Fabbrica della chiesa Collegiata di Ariccia » seguito da un'appendice sul pittore Alessandro Mattia da Farnese nel quale, attraverso la pubblicazione di documenti inediti e opportune considerazioni critiche, vengono definiti i lavori di Gian Lorenzo Bernini nella chiesa dell'Ariccia e, cosa più singolare, si traccia il profilo di uno sconosciuto pittore il quale, come spesso avviene, ha avuto l'alto onore di essere scambiato per lo Zurbaran, nella sua attività di ritrattista. Con ciò l'articolo ha una importanza che si potrebbe dire esemplare per la facilità con cui si assegna a grandi maestri l'opera di artisti che poi si scoprono storicamente inequivocabili, ma di statura minore.

•

L'anno dopo, tra i molti studi interessanti, comparve un articolo di Bartolomeo Nogara, sui « Ritratti di Virgilio » nel quale si definivano i tratti riconoscibili dell'iconografia del grande poeta latino. Ma ecco, poco dopo, Luigi Coletti pubblicare, in un ampio e originale saggio, i primi lineamenti di quella definizione di Tommaso da Modena, che fruttarono il volumetto su questo pittore trecentesco così poco considerato fino allora, e il titolo che egli dava al suo studio: « Tommaso da Modena e le origini del naturalismo in pittura » segnava già quello che sarebbe stato il carattere del suo studio, più ampio e comprensivo, studio che ebbe risonanza notevolissima nel campo della storia dell'arte trecentesca: nè dobbiamo dimenticare che la « rivista » fu inaugurata da studiosi come Pietro Toesca, Giuseppe Fiocco, Paolo Orsi e lo stesso Corrado Ricci.

La dibattuta vicenda della pittura riminese del Trecento, ebbe più tardi sullo stesso periodico, documentata trattazione nelle pagine di Mario Salmi, mentre, rivolgendosi all'attività critica di giovani studiosi, l'anno V del monumentale periodico pubblicava gli « Studi intorno a Pietro Bernini » che avviarono ad un chiarimento la critica del difficile trapasso tra manierismo e barocco, nelle considerazioni di Pasquale Rotondi.

Il volume che segna la ripresa della coraggiosa iniziativa culturale e che si differenzia nettamente per mole e pacatezza di trattazione da quanto si svolge nel campo artistico ai giorni nostri contiene scritti ponderati ed ampi, nel carattere tradizionale della rivista quale ormai si ricava dalle annate pubblicate.

Il saggio di Luigi Bernabò Brea sui « Rilievi tarantini in pietra tenera » è tra gli studi fondamentali nel campo dell'archeologia; ricco di materiale inedito e di perspicaci osservazioni stilistiche, sembra idealmente collegato al lavoro dell'indimenticabile Pirro Marconi del quale continua la serena osservazione e la limpida constatazione critica. Collegamento quasi sentimentale al periodico, nella sua vita iniziale, è lo studio inedito di Corrado Ricci sul « Tempietto di S. Luigi de' Francesi » testimonianza del limpido e concreto intelletto di questo grande amico e protettore delle arti. Ma tra tutti gli studi ci piace di segnalare l'interesse critico di quello che Achille Bertini-Calosso ha dedicato ad un affresco di Pietro Coleberti, a Gubbio. Pur nell'apparenza di un contributo di carattere provinciale, il saggio investe invece una questione importante per la definizione dell'arte umbra e si riferisce, con una copia di documentazioni e notizie imponente, alla questione della traslazione della Santa Casa di Loreto.

Come si vede, anche da una rivista d'arte, appunto perchè fuori delle polemiche e coraggiosamente orientata verso la documentata trattazione dei problemi che riguardano l'arte antica e moderna, si può trarre quell'insegnamento che è fondamentale alla cultura: che tutto rientra nell'umana esperienza e all'umanità deve essere dedicato perchè la cultura è patrimonio di tutti e chiunque ha diritto di accedervi, purchè spinto da « intelletto d'amore ».

Valerio Mariani

Ugo Marinangeli - Gatto *(Ceramica a colori)*

AUTUNNO MUSICALE

Se diamo uno sguardo alle diverse istituzioni musicali italiane oggi esistenti, notiamo subito che in questi ultimi tempi esse sono progressivamente aumentate di numero. Ai diversi enti teatrali e sinfonici da tempo costituiti altri se ne sono aggiunti di minore importanza. E' interessante constatare come in taluni grandi centri (per es. Roma, Milano, Napoli) il numero delle istituzioni si sia moltiplicato prodigiosamente.

Oggi si fa della musica tutto l'anno senza soste, senza interruzioni, senza un attimo di respiro; per ogni stagione ci sono appositi cicli di manifestazioni.

Sarebbe gran conforto il poter considerare questa impressionante fioritura sonora come segno di vitalità artistica. Purtroppo la qualità e i risultati di queste manifestazioni distruggono le nostre utopistiche illusioni.

« Il suono è stanco » ha scritto Gian Andrea Gavazzeni in un libro che può considerarsi uno dei documenti più interessanti del dopoguerra e ciò è profondamente vero. Se non verranno trovati adeguati sistemi atti a sanare la difficile situazione in cui si dibatte l'arte musicale, questa stanchezza si andrà lentamente ma inesorabilmente trasformando in un esaurimento cronico con tutte le prevedibili conseguenze.

Il fattore economico che ha indotto lo Stato a intervenire a favore della continuità del lavoro artistico è il fulcro del complesso movimento musicale odierno. Da questo fulcro è sorto un pesante ingranaggio economico-artistico diventato oggi mastodontico per la crisi materiale e spirituale che ha colpito la società contemporanea; tale meccanismo è una delle cause principali dell'attuale punto fermo in cui si trova il linguaggio musicale. Il musicista in genere sicuro del modesto ma costante appoggio dello Stato non si preoccupa più di conquistare la fratellanza spirituale del pubblico, cioè dell'ambiente a cui dovrebbe essere destinata la propria opera, e percorre con arida superbia in egoistica solitudine impervii sentieri.

Nessuno si preoccupa di studiare una migliore utilizzazione sul piano artistico delle sovvenzioni statali che in ultima analisi sono sovvenzioni elargite dal contribuente.

Abbiamo così il paradosso di un pubblico che con il proprio denaro paga la realizzazione di manifestazioni verso le quali da tempo ha espresso chiaramente la propria insofferenza spirituale. I superficiali expedienti escogitati per cercare di sanare questa frattura si sono dimostrati oltrechè inutili spesso anzi controproducenti. Tra essi va segnalato quello tendente alla presentazione di novità ad ogni costo.

Questo criterio ha ispirato le numerose manifestazioni musicali d'autunno e in particolare quelle indette dalla Sagra Musicale Umbra di quest'anno. La principale novità era costituita dall'opera Palestrina di Hans Pfitzner, il musicista tedesco spentosi ottantenne nel 1949. Nonostante tutta la nostra buona volontà non siamo riusciti a comprendere le ragioni che hanno indotto gli organizzatori a presentare questo lavoro eseguito per di più in forma di concerto, realizzazione assolutamente inadatta per una creazione destinata al teatro. Vero è che l'opera è di una ragguardevole prolissità, ma ciò non ne giustifica la mutilata-esecuzione.

In questo Palestrina che può considerarsi come il logico corollario del credo artistico del Pfitzner mancano quegli elementi che possono renderlo attuale. Manca l'elemento estetico-culturale, perchè l'immobilismo espressivo del musicista riesce solo a rievocare le ombre di quel romanticismo caro alla sensibilità germanica; manca l'elemento storico, perchè la figura del Palestrina alterata da un romanzato libretto è anacronisticamente inquadrata in una atmosfera musicale di pretto spirito tedesco.

La popolarità a suo tempo goduta in Germania e l'essere questa opera nuova per noi, non ci sono sembrate ragioni sufficienti per una costosa esecuzione in Italia.

•

Anche quest'anno l'Accademia Nazionale di S. Cecilia ha fatto precedere la stagione invernale (che si preannuncia particolarmente importante) da una serie di sette concerti autunnali di carattere popolarissimo. Scopo di questi concerti è quello di consentire a giovani direttori e solisti di valore di mettersi in particolare evidenza. E' questa indubbiamente una iniziativa lodevole sotto ogni aspetto che dovrebbe essere imitata e integrata con reciproci scambi dalle altre grandi istituzioni musicali italiane.

Dante Ullu

LA DANTE

ALL'ESTERO

● La « Dante » di *Caracas* in collaborazione con gli Enti del Turismo italiano ha organizzato due interessanti esposizioni d'arte e turismo italiano. A cura del Comitato locale sono proseguite negli ultimi mesi le proiezioni di documentari italiani, commentati dal prof. Livio Dal Bon, e le radio-conversazioni sull'attività artistica e culturale della « Dante Alighieri ».

● Due corsi di lingua italiana vengono tenuti a *Erlangen* dall'insegnante: Weiss Elfriede. Il Comitato locale ha inoltre promosso un ciclo di conferenze storico-letterarie di cui una sull'arte del Botticelli tenuta dal dott. Arnaldo Bascone.

● Il 632° anniversario della morte di Dante e il IV anniversario della fondazione del Comitato di *La Falda* sono stati commemorati, in quella città, con una manifestazione alla quale sono intervenute varie personalità e numerosi connazionali. Durante la cerimonia, oltre la commemorazione di Dante Alighieri tenuta dal prof. Vincenzo Sofo, hanno tenuto discorsi esaltanti l'opera del Sodalizio il Sindaco della città, il sig. Vincenzo Strazza, il dott. Padovani e il sen. C. Orsi. Per l'occasione gli alunni dei corsi di lingua italiana ,organizzati dal Comitato, hanno recitate poesie di autori italiani.

● Recentemente si è costituito a *Nantes* un Comitato della « Dante », il quale ha deliberato l'organizzazione di tre corsi di lingua italiana, di cui uno riservato ai figli dei nostri connazionali.

● A *Porto Said* ha avuto luogo la premiazione degli allievi che hanno compiuto gli esami preliminari dei corsi di lingua italiana del Comitato locale. Alla manifestazione, cui fece seguito un ricevimento offerto agli ospiti e ai premiati, sono intervenute autorità italiane e egiziane, nonchè numerosi rappresentanti della nostra collettività.

● La « Dante » di *Wellington*, nella Nuova Zelanda, ha tenuto numerosissime manifestazioni promuovendo conferenze sull'Italia, proiezioni di film e documentari artistici italiani, recite varie, ed altre iniziative utili alla diffusione della lingua e della cultura italiana.

● Durante la « settimana culturale italo-tedesca », organizzata dalla « Dante » di *Wiesbaden*, sono stati proiettati due film italiani, eseguiti concerti di musica operistica e tenute conferenze di cultura varia. Il ciclo delle manifestazioni è stato inaugurato con l'intervento dell'Ambasciatore d'Italia a Bonn, S.E. Babuscio Rizzo.

IN ITALIA

● Nel centro di Oristano la « Dante » di *Cagliari* ha organizzato una importante mostra di incisioni e una serie di conferenze di cultura varia. Lo stesso Comitato ha promosso gite culturali in varie località della Sardegna.

● Alla presenza del Prefetto della Provincia, del Provveditore agli Studi e di un folto pubblico è stata celebrata a *Catania* la « Giornata della Dante ». Durante la manifestazione il sen. Orazio Condorelli ha illustrato l'opera del Sodalizio e il prof. Mario Pensa ha svolto una conferenza su «Cultura contemporanea nel segno di Dante».

● Un ciclo di letture dantesche sui principali canti dell'Inferno è stato tenuto a *Milano* dai proff. Giovanni Orsini, Arnaldo Fraccaroli, Adriano Lami e Maso Salvini.

VETRINETTA

SILVIO ACCAME, ***Problemi di Storia Greca*****, Roma, Studium.**

Un libretto destinato a suscitare l'impressione « che la storia greca è a noi molto meno nota di quanto comunemente si creda ». Non è infatti che una scelta e un'esposizione (con impostazioni e risoluzioni personali), di quelli, tra gli innumerevoli problemi di storia greca, che all'autore parevano più importanti, soprattutto in considerazione « del pubblico di non specialisti cui è indirizzato il presente lavoro ». Con il carattere, dunque, di volgarizzazione scientifica, le 206 pagine, in XVII capitoli e una sommaria bibliografia, possono informare l'uomo di media cultura, della vasta problematica ancora insoluta, intorno a cui si lavora e si lavorerà forse sempre, per intendere meglio il decisivo periodo di storia mediterranea che va da « Le civiltà preistoriche del mondo egeo », a « L'intervento romano » in Grecia. c.

NICOLETTA FESTA, ***Foscolo critico*****, Firenze, Le Monnier.**

Una ricerca diligente, entro il grande oceano della critica foscoliana, di fili conduttori e di giustificazioni definitorie. Si nota un nobile sforzo di piegare il pensiero del Foscolo a certe convinzioni moderne, ma la stessa Festa deve ammettere che il Foscolo « più che averne piena consapevolezza » avrebbe *intuito* l'importanza predominante della fantasia. Dagli stessi passi citati, sembra risultare che il Foscolo non fece mai maggior conto della fantasia che del sentimento, ed anzi li tenne componenti alla pari, e nemmeno esclusivi, se vogliamo vedere nella « creazione dell'Ideale », la componente filosofica, che potrebbe essere studiata come la terza Grazia o giustificazione creativa del Nostro.

« L'arte, imitando la creazione invariabile, coglie il Vero; ma il Genio crea l'Ideale, indovinando, radunando e distribuendo sopra un solo oggetto, con le stesse leggi e con la stessa spontaneità della natura, le varietà ch'ella ha sparse sopra diversi oggetti, o che ella avrebbe potuto creare e spargere onde rendere più belle le opere sue. L'Ideale scompagnato dal Vero non è che o stranamente fantastico o metafisicamente raffinato; ma senza l'ideale ogni imitazione del vero riescirà sempre volgare ».

Con il Donadoni propendiamo a credere che, per il Foscolo, hanno da essere « ugualmente vigilanti e la fantasia e la ragione », ma siamo anche convinti — e la Festa, citando ampiamente, giustifica sue e nostre perplessità — che la pratica foscoliana è ricca di contraddizioni. Ad esempio, come considerare concordante e conclusivo, rispetto al precedente, il passo: « Queste quattro facoltà di *sentire fortemente*, di *osservare rapidamente*, di *immaginare nuovamente*, e di *applicare esattamente*, quando sono riunite, equilibrate, vigorosissime in uno stesso individuo ed operanti simultaneamente, non già per industria o per forza di regole bensì con la spontaneità con che opera la stessa natura, par che costituiscano il Genio? », Laddove è chiaro che l'accento si sposta sulla « spontaneità ». Dunque, domani presenteremo il Foscolo come precursore di una Poetica fisiologica e ghiandolare, che sentiamo tutti, non senza raccapriccio, urgere alle porte? ENZO VALLI

VITTORIO SAINATI, ***L'estetica di B. Croce*****, Firenze, Le Monnier.**

« Filosofare... è compromettersi... risuscitare problemi là dove il volgo non vede che soluzioni già fatte »: l'idea che ha indotto Sainati alla ricerca della ispirazione spiritualistica del pensiero crociano, che sarebbe stata in Croce sopraffatta dalla contemplazione metafisica. Peccato che, seguendo questo itinerario la cui definizione contiene qualcosa di extra-estetico (« Dall'intuizione visiva all'intuizione catartica »), Sainati non abbia superato gli interessi estetici fondamentali che, d'altronde, gli dettavano questo libro serissimo e meditatissimo. Seguendolo nel discorso non sempre chiaro nè facile, si è più volte creduto che egli fosse per procurare accertamenti in merito al « non sanato dissidio » del pensiero crociano, che invece è stato semplicemente intuito e gordianamente sciolto mediante il rifiuto del Croce cristallizzato, a vantaggio di un Croce *in fieri*: cioè, di un crocianesimo che non sia un pensiero già classico e « distante dai nostri più urgenti interessi culturali e mentali ».

O. S.

● Di Publio Terenzio Afro sono pubblicate in un volume ,dall'Editore Tumminelli, a cura di Alessandro Pratesi, le commedie: *Formione, La suocera, I due fratelli.*

Lirica italiana
del Novecento

2.

Il Momigliano ci prospetta la tesi di una progressiva *attuazione* della nostra poesia dal Leopardi ad oggi: « La poesia del Manzoni ha dietro di sè il pensiero secolare d'Europa, quella del Carducci l'erudizione secolare e un temperamento forte d'uomo e d'italiano, quella di D'Annunzio la raffinatezza egocentrica del poeta, quella dei poeti puri sensazioni e stati d'animo effimeri: in questo sviluppo la personalità si viene via via restringendo. *Il cinque maggio* è un mondo; *Alle fonti del Clitunno* una serie di quadri; *La pioggia nel pineto* una variazione melodica sopra una sola sensazione; i frammenti della poesia d'oggi, l'accenno di un tema appena abbozzato » [8].

Il pensiero d'un Maestro come il Momigliano è indubbiamente degno del nostro rispetto, ma ci sarà consentito di esprimere con franchezza i nostri dubbi di fronte ad una schematizzazione così precisa e recisa che minaccia di impostare il problema della « nuova » poesia entro una prospettica unilaterale, supponendo uno stacco troppo reciso fra poesia e pensiero nella lirica posteriore al D'Annunzio. E se di questa un critico equilibrato e sottile come il Momigliano poteva presentarci nel 1934 una interpretazione così sfavorevole, si comprende come tutt'altro che agevole fosse prospettare senza alterazioni e deformazioni il quadro più dettagliato di una lirica che ancora si veniva lentamente svolgendo e maturando, dalle nuove esperienze e ricerche compiute entro i più tenaci richiami della tradizione alla corrente cosiddetta ermetica, che rappresenta indubbiamente uno dei momenti più originali anche se più discutibili della nostra poesia contemporanea: non ci sarà perciò da farsi meraviglia se troveremo oggi molti errori di prospettive e lacune anche in opere assai ponderose dedicate, tra le due guerre, allo studio problematico ed analitico della nostra poesia [9], né ci sorprenderemo delle lacune degli equivoci e della tendenziosità di certi consuntivi che apparvero qualche anno fa allo scadere del mezzo secolo. Non mancano d'altronde studiosi seri e preparati che vanno dedicando da anni ricerche attente ed organiche alla nostra recente lirica e vorremmo ricordare tra gli altri Luciano Anceschi [10] e Giacinto Spagnoletti [11] nè manca qualche buon saggio d'insieme come quello del Solmi [12] e l'altro più recente di Giovanni Macchia [13].

Ma che dire infine di Benedetto Croce che per decenni venne mostrando verso la poesia italiana del '900 un'acidula, persistente avversione? Peccato che egli non tentasse di giustificare meglio il suo atteggiamento che rifiutava in blocco tutta la nostra poesia contemporanea [14] [pur ammettendo di non esser molto aggiornato intorno alle opere letterarie più recenti [15]] così da credere e da far credere che tutta la nostra poesia venuta dopo il Pascoli e il D'Annunzio, la poesia « pura » insomma, fosse non solo cattiva poesia, pseudopoesia, ma « la manifestazione letteraria dell'irrazionalismo, della mancanza di ogni guida in una fede religiosa, di ogni fiducia nella libertà, della tendenza all'istupidimento, all'animalità e bestialità, e, insomma alla disumanità che travaglia il mondo intero... »? [16].

•

Non farà, a chi ben rifletta, troppa meraviglia quel senso di incomprensione che si avverte nel grosso pubblico nei confronti della poesia del Novecento e dei suoi più complessi problemi: c'è nella mente e nella natura dell'uomo un dolorosa e quasi fatale tendenza all'inerzia, a riposarsi sulle posizioni raggiunte, ad appagarsi delle nozioni tradizionali più facili e semplici e già in certo modo assimilate dalla comune coscienza. Per questo, assai di frequente, è più comodo condannare senza conoscere, bloccare la scelta della sensibilità e del gusto a schemi che han l'aria di essere tanto più solidi quanto più stagionati mentre lo spirito dell'uomo veramente vivo continuamente ricerca e riplasma le ragioni e i modi del suo essere e incessantemente riscopre e rinventa il suo mondo.

Tra la seconda metà dell'800 e il primo quarto del nuovo secolo si può dire che si sia attuata, attraverso un lento processo di crisi e di sotterranea maturazione, una singolare rivoluzione nel campo della poesia, che era del resto strettamente connessa con quella delle altre arti nel quadro della varia e complessa fenomenologia dello spirito. E si è così venuto lentamente modificando e rinnovando il concetto stesso di lirica e quando noi assistiamo negli studiosi più consapevoli, al faticoso ed assillante tentativo di precisare in qualche modo il nuovo nucleo concettuale del termine [17] tentando di darne, criticamente e storicamente ragione, non dobbiamo credere si tratti di sporadiche e arbitrarie ricerche e di gratuite ambizioni innovatrici, quanto dell'esigenza di affinare e perfezionare gli strumenti stessi della critica e della storia letteraria, sì da chiarire quelle nuove nozioni relative alla poe-

Continua in 5a col.

Alberto Frattini

VETRINETTA

ENRICO PEA, ***La figlioccia e altre donne,*** **Firenze, Sansoni.**

La donna è, per un ulisside, l'*ubi consistam*, ovvero l'ordito stabile su cui la trama verrà meglio e peggio secondo l'estro del momento. La critica ha già graduato i valori: *La figlioccia* (1931) è il capolavoro di questa raccolta, dove non son tutte le donne del Pea, nè forse le migliori; ma quelle che vi compaiono, hanno in piena regola e vistato da un pezzo il passaporto artistico. Non a caso, dunque, *Il forestiero* (1937) è qui diventato *Stella Bissi*. E c'è *Rosalia* (1943), e ci sono le *Altre donne*, cioè racconti, in numero di ventitrè. Certo, il volume non tiene luogo di un *tutto* Pea; ma anche se offerto alla nuova generazione come massiccio antipasto, non sazia nè svoglia dalle altre letture. Infatti, dalle *Fole* (1910), giù giù al *Moscardino* ('22), al *Volto Santo* ('24), al *Servitore del Diavolo* ('31), a *La Maremmana* ('38), molto bisognerebbe leggere per intendere bene questo scrittore d'eccezione. Trovo in *Rosalia* le parole: « Parsimoniosa per necessità, talvolta l'hanno creduta anche avara. E poichè non ride, l'hanno detta forse cattiva. Ma invece è saggia: temuta, richiesta di consigli ». Immagino che al Pea piacerebbe se questa definizione fosse data della sua prosa: a me non riesce difficile applicarla all'attività ultima e più matura di lui.

PIETRO ZANNI

MARINO MORETTI, ***Il tempo migliore,*** **Milano, Mondadori.**

Alcuni capitoli del *Tempo felice* (1929) e del *Quaderno delle meraviglie* ('36), rifatti e saldati da cose nuove in un racconto definitivo. Il tempo migliore, diremmo pascolianamente, è quello « d'avanti il giorno, d'avanti il vero »: quello che la maturità immaginosa fa trascolorare in fiaba, ma senza che un soverchio fantasticare disperda i veri personaggi della realtà rievocata: la madre, la casa, il paese (Cesenatico), gli amici. La difesa della propria mitezza o del proprio modo d'essere, che pochi sanno quanto sia coraggiosa, per uno scrittore, oggi, è in questo libro buono, molto bene espressa ed affermata.

E. V.

NINO SALVANESCHI, ***L'assassinio di Dio,*** **Bologna, A.B.E.S.**

Dopo *Malù*, il fortunato ultimo romanzo edito da Dall'Oglio, Nino Salvaneschi ritorna con questo sofferto *L'assassinio di Dio* sul tema scottante ed attualissimo dell'ateismo: « ritengo che l'ateismo » — egli scrive — « sia una delle questioni più importanti della nostra epoca. Certo, spiritualmente la più grave. Oggi l'umanità è posta a un terribile bivio, e scegliere la strada bisogna ».

Nei brevi capitoletti di cui è intessuto il volume, Salvaneschi — rintracciando ricordi, evocando incontri, sintetizzando in lucide esposizioni — scava a fondo nella smarrita coscienza del nostro mondo contemporaneo, tracciando il quadro doloroso della sua abbiezione, del suo progressivo decadere: « potremmo marcare così le tappe progressive dell'ateismo: antichiesa, anticristo, deismo, senza Dio, contro Dio ». La sua rapida mano, nello stile felice che le è proprio, abbozza con esemplarità di concetto il quadro ad un tempo orrido ed immenso dell'ateismo mondiale: dalle sataniche « messe nere » al marxismo al militantismo ateistico è tutto un piano pauroso con cui i figli delle tenebre lottano per soffocare nell'umanità il concetto di religione e di Dio.

La nostra epoca è nettamente preapocalittica: san Malachia ci fa sapere che avremo ancora sei papi, secondo Nostradamus ci troveremmo sotto l'influenza del sesto Anticristo, collettivo. Fin quando potrà durare? « Viviamo nel mistero. Solo il presente è nostro. Ma appunto perchè il presente è nostro, dobbiamo essere consapevoli della realtà dell'ora e della gravità della lotta. Ognuno deve prendere il proprio posto nella battaglia. Pregare, operare e amare. La nostra fede ci può portare tutti a salvamento. Non importa se domani i buoni cattolici saranno pochi. « Le forze del male non prevarranno ».

Il volumetto non ha pretese di alta cultura. Ma è, così, utilissimo strumento, di meditazione e di formazione, per quanti vogliono rendersi coscienti delle esigenze insopprimibili dei nostri giorni.

G. VIVENTIN

ORESTE DEL BUONO, ***Acqua alla gola,*** **Milano, Mondadori.**

Oltre Pavese, con il suo racconto lungo *La spiaggia*, non ci pare di ricordare che altri scrittori italiani abbiano tentato, in questi ultimi anni, di cogliere la vita balneare di qualche stazione climatica, con le comitive dei giovani che fanno il bagno insieme, insieme vanno la sera a ballare nei ritrovi alla moda o giocano a carte, insieme si palleggiano gli uni con gli altri il divertimento, la noia, e la vacuità delle vacanze: trovare tutto questo di sfondo al recente romanzo di Oreste Del Buono è più che una gradevole sorpresa, e attesta subito la felicità dell'ispirazione del libro e la particolare misura della sua partecipazione al nostro tempo. Giacchè quella vita falsamente collettiva ed euforica è rivelatrice della mentalità d'una classe (la media borghesia) più diffusa di quanto non si possa supporre, nelle aspirazioni almeno, se non nella possibilità d'attuazione; e aver voluto cercare di penetrarla testimonia, da parte dell'autore, una aderenza alla realtà meglio e più sinceramente che non presso altri scrittori per i quali il ricordo della lotta partigiana o della guerra o delle « signorine » sembra la sola e inequivocabile corda per tentare il « libro-del-nostro-tempo ».

Ma torniamo al romanzo di Del Buono: ch'è la storia dei primi giorni d'un viaggio di nozze trascorso sulla spiaggia dell'Elba, e tutto il romanzo si muove articolato su due piani: quello corale, della promiscua vita dei parenti e degli amici che ruotano intorno ai protagonisti, e quello più drammatico ed intimo di Anna e Berto, i giovani sposi, i quali già portano in quei primissimi giorni di vita matrimoniale, il peso della particolare situazione che li ha condotti a quel passo, l'insofferenza di quelle manifestazioni delle loro diverse personalità che genericamente vanno sotto il nome d'incompatibilità di carattere.

La cornice rende subito più acuta la « crisi » degli sposi, e vi si aggiungeranno il continuo rovello di Berto, la sua gelosia per l'accondiscendenza di Anna a quel mondo, il suo ossessivo ricordare il loro passato, che sembra a un tratto rientrare fra loro con l'arrivo di una lettera che annunzia la morte di Sergio, l'uomo che Anna aveva veramente amato.

Il romanzo è la storia di questi pochi giorni, sino alla diversa reazione degli sposi alla notizia di quella morte: e non ha apparenti conclusioni: in definitiva un libro amaro e spietato quanto più la cornice appare festosa per bellezza di natura (notazioni che Del Buono coglie con bellissimi risultati) e cordiale per la fatuità dell'ambiente (il lettore non trascuri quelle conversazioni che riprendono sempre gli stessi sconclusionati discorsi — la paura di smarrire gli occhiali, le sigarette, la guerra in Corea, i commenti su un'altra coppia di sposi anch'essa in crisi): è una prova di perizia tecnica (notate il nuovo uso del monologo interiore), ma soprattutto di maturità, e certamente uno dei risultati più convincenti della nostra giovane narrativa in questi ultimi anni.

MICHELE PRISCO

MAFFIO MAFFII, ***Sacco in spalla,*** **Tivoli, Chicca.**

Garbate, sennate pagine di un giornalista: elzeviri e *tagli* di terza pagina. *Sacco in spalla* anche se si tratti di accorrere al Macao, dove sta nascendo un tempio: il modo vagabondo d'essere, di sentire e di riferire a chi, in vario modo lontano, ti tiene per suo inviato speciale ovunque accadano cose nuove. Sia che un libro *riscopra* le Catacombe, sia che un linguaggio stia nascendo tra Via Veneto e *Babi-Manzi*; càpiti di veder rimorchiato per Roma un antico treno papale, o di incontrare Orazio ad Anxur: il giornalista colto e sensibile gradua e miscela attentamente il suo cocktail, e serve al momento giusto. La miglior lode: che queste pagine, dettate da un'occasione, vivano bene anche in libro.

E. V.

RENZO BIASION, ***Sagapò,*** **Torino, Einaudi.**

« Cronache della guerra di Grecia »: meglio: gli ozi di Capua. Tipica materia *s'agapò*, insistita e compiaciuta. Lo sfondo, tanto generico da conferire aspetto di *patacca* a questo asserito ritrovamento della memoria. Capua in simbolo, non Grecia *in re*: grecum est, non potest *intel*legi. Il tono stesso, a mezz'aria tra l'autobiografia e il racconto d'invenzione, non facilita la partecipazione del lettore. Qualche bella pagina di colore (Biason è anche pittore); nessuna, che veramente ispiri orrore per la guerra. La guerra vera è meno sudicia e più terribile, come ci hanno insegnato i cronachisti della campagna di Russia. Sarà soltanto questione di latitudine e di clima? Mettiamo: con quali memorie sarebbe tornato dal sole dell'Egeo, Rigoni Stern? autore, chi l'avesse dimenticato, de *Il sergente nella neve*.

V. E.

BRUNO NARDI, ***La filosofia di Dante,*** **Milano, Marzorati.**

Una interessante, sistematica ricostruzione del pensiero di Dante, desunto dal vivo delle sue opere è questo lavoro, compiuto da uno specialista ben noto in tale campo di studi quale il Nardi. Al I capitolo, *Studi filosofici e sviluppo del pensiero di Dante*, che mira ad un generale orientamento e all'inquadramento dei principali problemi, fanno seguito altri otto capitoli, nei quali l'autore non si sofferma sui concetti che Dante ha in comune con i filosofi del Medio Evo, ma su quelle pagine delle opere dantesche dal *Convivio* al *De Vulgari eloquentia* dal *De Monarchia* alla *Commedia* — « nelle quali si delinea meglio la particolare fisionomia della filosofia dantesca, per concetti che furono a lui argomenti di personale meditazione ». Ecco dunque i temi sui quali questo attento disegno ricostruttivo si appoggia: *Il concetto di filosofia* (cap. II); *Dio e il mondo* (cap. III); *L'uomo* (cap. IV); *Il linguaggio* (cap. V); *La conoscenza umana* (cap. VI); *Il valore* (cap. VII); *La nobiltà* (cap. VIII); *L'impero* (cap. IX). Il volume si presenta, nell'insieme, come una sicura guida per approfondire lo studio del pensiero e della poesia che costituiscono l'inesauribile linfa dell'arduo mondo della « Commedia ».

ALBERTO FRATTINI

ALDO VALLONE, ***Dal " Caffè " al " Conciliatore " - Storia delle idee -*** **Lucca, Lucentia.**

In una serie di attente e documentate esplorazioni sulla cultura italiana tra la seconda metà del Settecento e la seconda decade dell'Ottocento, in quel periodo cioè ai cui estremi possono collocarsi due periodici, il *Caffè* e il *Conciliatore*, non meno gloriosi che fruttuosi per lo svecchiamento e il rinnovamento delle nostre lettere e del nostro costume nonchè della stessa coscienza civica del nostro paese, il Vallone ha inteso offrirci non tanto dei frammentari contributi relativi al significato e al valore di alcuni autori rappresentativi di quel periodo e delle loro opere più notevoli, quanto alcune linee essenziali di quella storia delle idee che si svolse in Italia tra i due periodi e che fu da essi singolarmente alimentata e avvivata. Ma a buon diritto l'autore — come avverte nella prefazione — non ha ritenuto possibile chiudere nel giro di una ricerca specificamente orientata sulla storia della cultura il pensiero e l'opera dei maggiori — nel nostro caso Parini, Alfieri, Foscolo, i quali « per eccellenza d'arte e magnanimità di ispirazione sono sempre fuori di una storia delle idee... » (forse l'espressione non parrà qui troppo perspicua ma è indubbio che il Vallone non intende escludere la compartecipazione dei « maggiori » a quella storia della cultura e quindi delle idee sulla quale essi sovrastano appunto per forza delle più vaste e profonde sintesi del loro genio). « ...abbiamo invece trattato degli altri (cioè dei « minori », come Torti, Botta, Colletta, Cuoco, Lomonaco, oppure di aspetti particolari dei « maggiori », si veda il capitolo su la *Chioma di Berenice* del Foscolo), spesso, per chiarezza, specificando in schema i motivi della loro partecipazione al tempo. Così com'è — conclude l'autore nella *Introduzione* — il saggio è una prima ricerca di fermenti e idee, e non esclude, anzi ammette, che altre figure possano aggiungere altre voci ad un'età della nostra storia letteraria, così ricca e inquieta ».

ALBERTO FRATTINI

MICHELE VINCIERI, ***Sotto lo Zodiaco,*** **Siena, Maia.**

Un buon libro di poesia. Un poeta fresco, luminoso. Affettuoso, non eloquente. Tenta, anche, temi cosmici con felici esiti (« Il canto del gallo sibilò, / corse la notte, / ricinse il mondo col suo nastro. / E in questo cerchio / trasse il silenzio con la forza / gli echi di tutte le stelle... ». « Questo nome, questa voce, / questo volo di rondine, questa luce... / La terra avventata negli abissi / tutti, tutti li distrugge ». E ci sono dolci canti d'amore (« Il tuo nome / mi hanno detto le foglie. / Era un'eco lontana / che stormiva ». « ...A te meravigliata s'apre / il melograno del cielo / con frutti di stelle, / ai tuoi capelli / s'annoda per amore / il singhiozzo del mare. / Nel tuo nome / si fa grido il vento, / straziata voce ».

Altre volte il Vincieri s'abbandona a un comune cantare: ma sempre dignitosamente, nella difficilissima « avventura » della poesia, regge la sua parola.

CARLO MARTINI

Lirica italiana
del Novecento

Continuazione dalla 1a col.

sia, alla sua sostanza ed ai suoi modi, in cui veniva a concludersi quella lenta e profonda trasformazione ed evoluzione del gusto — in rapporto ad una nuova visione fisica e metafisica dell'esistenza — che è fenomeno europeo e non soltanto europeo.

E' ad Edgard Poë (1809-1849) che si suole fare anzitutto riferimento quando si vuole risalire alle più lontane radici genetiche della poesia moderna, di cui certe specifiche e risentite esigenze, come il preciso distacco da finalità e presupposti razionalistici, utilitari e parenetici, il rifiuto di ogni rigoroso impegno di verità come riproduzione meccanica di una realtà esteriore, il singolare rilievo da attribuirsi ai valori musicali e fonico-evocativi, la brevità come sostanziale peculiarità della lirica: elementi, questi, tutti agevolmente individuabili nell'opera del primo poeta « maudit » moderno e in particolare nei saggi *The poetic principle* e *The philosophy of composition* [18]. Ma già la precedenza Hegel, in cui in certo modo si assommava e si concludeva il lungo travaglio dell'estetica idealistica tedesca, aveva precisato e definito [19] alcuni elementi — il rapporto del sentimento lirico come « attualità vitale » della sua durata, i valori fonico-evocativi e la loro varia intensità in rapporto ai valori semantici — che si sarebbero poi rivelati di primaria importanza (e quasi singolari anticipazioni o precorrimenti) nell'elaborazione della nuova idea della lirica [20]. Lo stesso Gargiulo, quasi muovendo da alcune di quelle lontane indicazioni, si farà strenuo sostenitore di un nuovo e più rigoroso concetto di poesia, sottolineando di questa — nei più alti e significativi esemplari del nostro tempo — l'affinata coscienza critica come « coscienza dei valori ritmici in funzione del tono » [21].

(Continua).

Alberto Frattini

---

(8) Ivi, p. 256: « ...anche oggi, come ai tempi dei crepuscolari, la nostra poesia è arida, senza impeti, piena di motivi capillari, priva di grandi motivi, sofistica, impalpabile, sfugge come la sabbia tra le dita. Non trascina, non incanta; è serva, non dominatrice e rivelatrice della vita... ».

(9) GIUSEPPE CAMPOSAMPIERO, *La poesia italiana contemporanea*, Roma, 1938, pp. 362.

(10) Si ricordino almeno di LUCIANO ANCESCHI i *Saggi di poetica e di poesia* (Firenze, 1942), e l'antologia *Lirici nuovi*, Milano, 1943.

(11) G. SPAGNOLETTI, *Antologia della poesia italiana contemporanea*, Firenze, vv. 2; *Antologia della poesia italiana: 1909-1949*, Parma, 1950; *Poeti del '900* (antologia), Milano, 1951.

(12) SERGIO SOLMI, *La poesia italiana contemporanea*, *Circoli*, a. VIII, n. 1, genn. 1939.

(13) *Aspetti della poesia italiana d'oggi* di GIOVANNI MACCHIA, *Fiera Letteraria*, 27 marzo 1947, a. II, n. 13.

(14) B. CROCE, *La « poesia pura »*, nel volume *Letture di poeti*, Bari, 1950, p. 259.

(15) Ivi, p. 329.

(16) Ivi, pp. 271-272. Nessuno nega che nella folta produzione poetica che si ebbe in Italia fra le due guerre — periodo in cui particolare spicco ebbero le poetiche dell'arcanismo — mancasse la pseudo-poesia, la cattiva poesia. Il pericolo si annida nelle generalizzazioni, nelle caratterizzazioni troppo late e astratte. Occorre sempre riferirsi, per fare della critica concreta, alle singole personalità ,ai singoli testi. D'altronde il metodo che il Croce, in quelle pagine, mostrava di prediligere, avrebbe dovuto impedire, se messo in atto, frettolose condanne: « E non m'indugerò a parlare di coloro che sono venuti dopo questi due (Pascoli e D'Annunzio) e che hanno veramente dato mano a formare una scuola di poeti puri, della quale non intendo trattare e a ogni modo non posso qui, ma, se dovessi trattarne, ciò farei col metodo imparziale di sopra formulato ed esemplificato, e, nonostante le loro teorie di origine mallarmeana e valeriana, li guarderei prescindendo da ogni cartello e da ogni criterio di scuola e ingenuamente cercando se nei tanti loro volumi e volumetti di versi siano cose che parlino al mio sentimento e alla mia fantasia, al mio senso della bellezza ». (Ivi, pp. 270-271).

(17) Cfr. A. GARGIULO, *Sull'idea della lirica*, introduzione al *Fiore della lirica italiana* di E. FALQUI e CAPASSO, Lanciano, 1933. Si veda anche l'introduzione di L. ANCESCHI alla sua antologia *Lirici nuovi* cit.

(18) Se ne veda la traduzione italiana di Luigi Berti, nel volume: E. A. POE, *Marginalia*, Milano 1949.

(19) A. GARGIULO, *Sull'idea della lirica*, op. cit., pp. VIII-XI.

(20) Si veda anche il volume di L. ANCESCHI, *Idea della lirica*, Milano, 1945.

(21) A. GARGIULO, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, 1943, p. 243. Cfr. dello stesso *Le arti della parola*, in *Scritti di estetica* cit. pp. 187-8.

● Il prof. Mario Marcazzan ha celebrato a *Brescia* la « Giornata della Dante » con una applaudita conferenza su « Dante, il Romanticismo e il pensiero di Vincenzo Gioberti ».

● Il Sottocomitato Operaio di *Treviglio* ha organizzato una gita sociale al lago d'Orta.

● Il Comitato di *Torino*, a chiusura del ciclo di conferenze manzoniane, ha organizzato una gita culturale nelle località più direttamente interessate della persona di Alessandro Manzoni e della vicende dei « Promessi Sposi ».

● In italiano a Buenos Aires recita una Compagnia intitolata « Piccolo Teatro » e diretta da Nino Fortuna. Finora ha rappresentato, fra l'altro: *Il gallo nel pollaio*, di Piero Mazzolotti; *L'ora della fantasia*, di Anna Bonacci; *L'Incrinatura*, di Cesare Vico Lodovici. Ottimi successi di pubblico e di critica.

● Negli ultimi mesi la « Dante » di *Norimberga* ha organizzato le seguenti manifestazioni: una lettura della commedia *La locandiera* di Carlo Goldoni; una conferenza del prof. H. Stübel-Erlangen su *Marco Polo, precursore del Rinascimento*; un concerto di musica classica della pianista Lisetta Carmi; proiezioni di documentari artistici italiani e periodiche conversazioni sull'Italia.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 870-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 45 - ROMA, 8 NOVEMBRE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61273 - [illegible]

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

SEGNI E LA LIBERTA'

Il dibattito parlamentare sul bilancio della Pubblica Istruzione, tra i soliti luoghi comuni, le accuse generiche, gli interventi dettati da necessità demagogiche e, insomma, tra tutti gli immaginabilissimi affioramenti di un'ordinaria amministrazione, ha prodotto un fatto nuovo: la scoperta di un Ministro dotato di vera sensibilità democratica.

Tutti sanno quanto poco sia desiderato e desiderabile il portafoglio oggi tenuto da Segni. E' già precaria la posizione di chi debba governare settori la cui sola ricchezza è lo spirito critico, ma governarli potendosi valere di suggerimenti opinabili e mai di aiuti effettivi, tra il disinteresse della nazione e dei suoi rappresentanti, tra facili quanti inutili accuse, ancor più facili se non banali suggerimenti, è una condizione che generalmente, impone agli uomini mal capitati in Trastevere, la prudente tattica d'attesa: di cambiar ministero.

Per queste ragioni, quando all'Istruzione provvede un uomo disposto a correre il rischio dell'impopolarità, e pronto ad affrontare problemi di cui esistono potenzialmente tante soluzioni quante sono le teste che se ne occupano, noi siamo con lui: egli, proprio nel momento dell'azione, è il più debole e il più esposto, il più ingenuo e il più generoso degli uomini. Se, oltre a ciò, egli si presenta, non tanto desideroso di imporre soluzioni, quanto di trovarne con chi voglia collaborare, domandiamo che cosa cerchi o aspetti di meglio la democrazia, per convincere amici e nemici, che essa non consiste esclusivamente nel dimostrare che ha sempre torto chi governa.

Si è molto favoleggiato della durezza di Segni o della sua impermeabilità alle idee degli altri. E' ciò che si dice di tutti coloro che antepongono la serietà del costume politico, al successo facile e brillante. Di Pella si diceva altrettanto: oggi tutti vanno scoprendo in lui doti di urbanità, e il rispetto di ogni opinione che rappresenti una realtà convinta e sofferta dei governati.

Segni, anche soltanto con il suo modo esemplare di condurre il dibattito, senza retorica, badando alle cose, con tolleranza, con rispetto, con vera ricettività analitica delle opinioni altrui, si è manifestato un di quei veri democratici che sanno generare le aperture osiamo dire sentimentali, attraverso cui gli affluenti di destra e di sinistra possono concorrere, secondo natura, ad alimentare un sol fiume.

Tollerante e rispettoso, Segni non risparmia a se stesso e agli avversari quegli scatti di insofferenza che riflettono una vera indignazione, quando l'obiettante voglia produrre soltanto un disturbo generico e dispersivo. Ciò prova che Segni non è un professionista scettico della politica, non l'imbonitore scelto da una parte perchè abile o eloquente, ma un innesto vivo nel tronco vivente della pianta che deve essere in qualche modo mutata dal suo apporto.

Tra le prime *mutazioni* richiestegli a gran voce, c'è stata la più demagogica che si potesse escogitare: gli si è detto che egli deve togliere la Scuola da una condizione di schiavitù, assicurandole una libertà veramente democratica.

La replica era molto facile. Ogni uomo di buona volontà e di minima informazione riconosce che poche scuole al mondo sono libere come quella italiana.

Non ha mancato di causare un effetto (in parecchi settori catastrofico) la dichiarazione del Ministro, che in una scuola di Puglia un insegnante è stato *libero* di adottare un'antologia di Marx-Engels. Sarebbe più difficile dimostrare alle Destre, che questa libertà veramente democratica non deve considerarsi pericolosa.

Naturalmente, quegli stessi che reclamano la libertà, sono pronti ad accusare il Ministro d'esser troppo corrivo a concedere il libero insegnamento a tante scuole private. E Segni ha dovuto documentare, che l'incremento della scuola privata va di pari passo con quello della scuola statale. *Ma nessuno ha sentito il bisogno di chiedere per quest'ultima gli stanziamenti che la metterebbero al riparo da ogni concorrenza, mediante la dotazione di locali, gabinetti, attrezzature e corpo insegnante adeguati alla dignità di un Istituto che pretenda di rappresentare la totalità e il contemperamento delle esigenze nazionali.*

•

E questo è il punto su cui vorremmo dire una franca parola di vittime e di esperti. Nessuna riforma è possibile se non è preparata sul piano finanziario. La scuola soffre della più avvilita indigenza. Gli insegnanti — i pochi che rimangono! — non hanno la forza fisica necessaria alla fatica dell'insegnamento. I giovani dotati di qualità idonee, debbono scegliersi altre carriere. Il maestro non ha mezzi nè tempo per studiare. L'indennità di studio è una finzione che si risolve in pochi panini di burro, in tubetti di aspirina, in ricostituenti illusori. Gentile, che concedeva all'insegnante una sola ora quotidiana di insegnamento privato, sapeva qual consumo di energia comporti anche una sola ora di lezione: cose contestate da chi pur richiede mesi di tempo per istruire pratiche ministeriali, e non sa che bisogna *istruire* quotidianamente anche la lezione: cose svalutate da quanti pur ammettono che oggi è difficile potersi comperare un libro, trovare il tempo di leggerlo, interpretarlo con equilibrio, assimilarlo utilmente.

E non si riforma l'esame di Stato risparmiando alle spalle degli esaminatori e dei preparatori: si darà di cozzo nella resistenza invincibile della categoria. Indiscrezioni di stampa hanno fatto circolare idee sulla riforma, che potrebbero essere effettivamente idee del Ministro. Sono idee ottime, che l'insegnante onesto intimamente accetta, ma che dovrebbe ugualmente respingere come lesive della propria economia privata, e immorali, se la riforma ha da essere attuata con ulteriore sacrificio di una classe sacrificatissima.

•

Volevamo permetterci di suggerire al Ministro Segni, di non lasciarsi sfuggire l'occasione, anzi di non lasciar prendere ad altri l'iniziativa della sola riforma da cui tutte le altre procederebbero facilmente e razionalmente: la riforma dello stato economico del corpo insegnante, e la riforma della mentalità anche parlamentare, secondo la quale ogni spesa fatta per la Scuola, impianti ed uomini, è sempre procrastinabile: un errore che il fascismo ha pagato caro, e potrebbe pagar caro anche la democrazia.

La Scuola chiede oggi, principalmente se non unicamente, la libertà dal bisogno.

S. O.

SOMMARIO

Letteratura

A. G. AMATUCCI - *Notiziario di studi classici.*
A. FRATTINI - *Lirica italiana del Novecento* (3).
B. MAIER - *Italo Svevo.*
G. SANTANGELO - *Vitalità del De Sanctis.*
VARIUS - *I tre parassiti.*

Filosofia - Problemi della scuola

O. S. - *Segni e la libertà.*
M. F. SCIACCA - *La rinnovata barbarie scientista.*

Arte

E. MASTROLONARDO - *Scultura all'aperto a Varese.*

Teatro - Radio

V. CAJOLI - *« L'aiuola bruciata » di Betti.*
V. INCAUDA - *La via della Radio.*

VETRINETTA

CARBARELLI - COCCIA - GEROLA - *« La France »* - PLAUTO *(Ripamonti)*

SIMULACRI E REALTÀ

I TRE PARASSITI

Circa un anno fa fu pubblicato in Francia un libro che portava questo titolo: Histoire de l'Anarchie. *Il giudizio di uno dei tanti recensori di quell'opera è di particolare interesse, soprattutto per una sintetica prospettiva del problema, così tracciato: «E' un mondo questo dell'anarchia a noi estraneo e prossimo. Estraneo perchè l'anarchia ha perduto ogni suo potere d'attrazione a profitto del comunismo... Prossimo, perchè raramente lo spirito stesso dell'anarchia ci è sembrato rifugio così necessario. Non c'è da indignarsi: l'anarchia non è lo spaventaborghese, non è la dottrina di un signore, in genere barbuto, che ammazza non importa chi, in nome di non importa che cosa».*

Non ci interessano qui i moti di simpatia che traspaiono da questo giudizio; ci preme, invece, sapere se veramente il fascino dell'anarchia oggi sia trasmigrato nella mistica comunista.

Motivi per negare codesta tesi non mancano. Non è forse vero che il punto comune delle teorie anarchiche è la negazione dello Stato? E allora come è possibile che l'anarchico possa trovare in uno statalismo ferreo, qual'è quello proposto e realizzato dal comunismo, aria respirabile per le sue utopie? Se è vero che l'essenziale per gli anarchici autentici consista «nel ritorno alla qualità della natura individuale, non corrotta dalla società», se è vero che padre comune di tutte le proliferanti teorie anarchiche è Rousseau, con il suo processo al potere coercitivo della società, c'è da chiedersi come sia possibile trovare appagamento della propria rivoltata natura in un regime in cui l'uomo ha da essere pietra squadrabile per la costruzione di un edificio sociale; e si sa che le pietre non possono chiedere all'architetto destinazione privilegiata.

Altro aspetto insopportabile per l'anarchico è il funzionarismo. Ora come può associarsi alla più gigantesca macchina burocratica che sia stata mai costruita colui che in ogni ordigno amministrativo vede la più turpe ed oscena mannaia? L'anarchico attacca i funzionari per distruggere — dice un competente — la funzione. La cosa non è davvero allegra per le designate vittime, le quali forse, nei rispetti della funzione, nutrono gli stessi sentimenti del sacrificatore. Anche questa considerazione ci mostra la contraddizione di questo asserito trapasso da un campo all'altro.

L'anarchico rischia tutto perchè va sempre contro corrente; l'anarchico è solitudine, il comunismo è, come dire, compagnia.

Eppure queste obiezioni non distruggono il fatto, e cioè il confluire nel comunismo delle varie vene dell'anarchia. Ci dev'essere quindi un accordo di fondo che permane nonostante le antitesi accennate. Una frase che decise un giovane di sedici anni a farsi seguace acceso delle teorie anarchiche, forse può chiarire il problema. «Ci sono tre parassiti nella società: il prete, il giudice, il soldato». In una coscienza ardente e sprovveduta queste parole divennero rivelazione. Il neofita offrì vita e intelligenza ad una causa che gli sembrò la più nobile e la più tradita di tutte. Ora, se veramente quei tre parassiti sono i nemici dell'uomo, anarchici e comunisti possono riconoscersi nella stessa passione che li fa implacabili giustizieri di quella corrotta genìa.

L'anarchico per di più ha compreso quanto più efficiente possa essere una azione tecnicamente pianificata, di una collezione di rapsodici gesti di violenza, e distintivamente si è volto ad una organizzazione in cui l'energia allo stato puro diviene forza indomabile. Il suo bisogno di giustizia immediata gli è sembrato un troppo immeditato impulso, destinato soltanto all'ostentazione.

Resta ora da vedere quanto infondata sia quella classificazione dei parassiti. Ciò che veramente ai nostri giorni unisce preti, giudici e soldati è il vincolo della povertà. L'abbondanza non è certamente il lago in cui essi nuotano. Il giudice? Un impiegato di stato. Il soldato? Un lavoratore senza mercede. Il prete? Più povero dei poveri che vuole confortare, additando la speranza di una giustizia non peritura. Ora volete che questa evidentissima povertà dei tre parassiti non balzi agli occhi dei comunisti e degli anarchici? Eppure la lotta contro di essi è condotta con sempre maggiore asprezza. La ragione è semplice. La società ha un solo fondamento veramente saldo, ed è la povertà che fiorisce in virtù. Il prete è il povero della fede, il giudice è il povero della giustizia, il soldato è il povero del coraggio. Se questa società ha da essere distrutta, è assolutamente necessario privarla di quel fondamento. Comunisti ed anarchici vedono giusto quando per l'avvento del loro ordine, considerano assolutamente necessario schiacciare quei parassiti.

Varius

VITALITA' DEL DE SANCTIS

La fervida attività di sistematiche riprese editoriali dell'opera desanctisiana — si è parlato di «anno del De Sanctis» — sta a testimoniare la viva e operante presenza del grande critico nel cuore della cultura contemporanea, e la feconda eredità del suo insegnamento, cui non può non riallacciarsi ogni nuova indagine che voglia muovere da basi sicure e moderne nel territorio dell'analisi concretamente critica della poesia e dei movimenti letterari, e, diciamolo pure, nei termini della teoria della letteratura e più specificamente in quelli del metodo critico.

Gli è che l'opera di Francesco De Sanctis — pur con i limiti, che attestano tuttavia la sua forte posizione storica — circola come sostanza vitale nella problematica della critica letteraria di oggi e illumina certi aspetti essenziali del dibattito intorno alla natura della poesia e della critica, e alla loro funzione nella storia della umana cultura.

L'idealismo crociano ha indubbiamente dedotto a esiti validissimi una delle fondamentali posizioni della critica desanctisiana, l'autonomia della forma artistica, ma, per converso, ha lasciato infecondata quella energica tendenza al concreto, costante esigenza del secondo De Sanctis, in cui si rintracciava, nella direzione della superiore unità artistica, la soluzione del dualismo tra contenuto e forma, cioè tra l'uomo e il poeta, tra storia e poesia. Una esigenza, infatti, che non collimava con la formulazione generale dell'idealismo estetico, nel senso in cui la sentiva il De Sanctis; chè, è risaputo, anche il Croce è stato profondamente impegnato dal problema della concretezza del fatto artistico; il quale, però, nel suo grande sistema è problema di una concretezza fondamentalmente intellettualistica e formalistica o se si voglia, «espressiva», in cui si realizza il momento alogico e apratico della fantasia-intuizione, momento aurorale del processo conoscitivo. Perciò nel crocianesimo non poteva esser luogo per il concetto desanctisiano di fantasia creatrice (e qui, in realtà, sarebbe da distinguere il «crocianesimo» dal Croce stesso, il quale nel concreto esercizio della critica, al disopra dei ferrei schemi della «Filosofia dello Spirito», ristava pensoso, per scendere nel segreto delle scritture ad enuclearvi quella stessa *umanità* cui appassionatamente indagava il De Sanctis, donando alla cultura letteraria italiana documenti esemplari di critica integrale dove si sente vivissima la lezione desanctisiana. Il crocianesimo, in generale, stava stretto al sistema e giudicava per principî; il Maestro dava ascolto alla voce del suo ricco sentimento, senza il quale non avrebbe sortita la rara gioia di potere giudicar poesia, la quale è fondamentalmente sentimento e umanità fattisi messaggio in virtù della mediazione della parola; ma in questa sede sarebbe un troppo lungo discorso); concetto desanctisiano di fantasia creatrice, dunque, che, sia pure con le oscillazioni in cui spesso veniva a impliearsi, procedendo dall'idealismo romantico si fondò concretamente sulle istanze del realismo moderno, formulandosi chiaramente, nel momento di tensione del suo più maturo approfondimento, allorchè l'arte fu definita non già espressione del solo intelletto, ma «di tutta l'anima, come è in un dato momento; e perciò l'arte è vita e non è un concetto... coerenza di linguaggio e di condotta nel giuoco combinato di tutte le forze vitali, quando e come operano in un dato momento dell'esistenza, idee, immaginazioni, sentimenti, passioni; stato fisico, morale, intellettuale».

E' questo, l'ultimo periodo dello svolgimento della critica desanctisiana, quello del discorso sul *Darwinismo nell'arte* (1883) —, «Io ho una inclinazione, scriveva, che mi tira a guardare nello scrittore quanto vale l'uomo» —, e dello studio incompiuto sul Leopardi, nel quale il critico, superando i residui di formalismo estetico ancora evidenti nel «Saggio critico sul Petrarca», affermava decisamente, a parte le intuizioni folgoranti e i geniali giudizi intorno alla poesia leopardiana, la validità di un nuovo principio — «valutazione integrale dell'autore studiato nel legame tra persona e poesia» —, che trascendeva i limiti di un particolare campo di ricerca per attingere i termini più vasti di un problema di metodo.

Di qui la grande importanza nello svolgimento del pensiero critico desanctisiano e nella storia della critica moderna, del saggio sul Leopardi, che l'editore Laterza ha recentemente ristampato (Bari, 1953), a cura di Walter Binni, in duplice edizione: l'una critica negli «Scrittori d'Italia», l'altra nella Collana commentata di tutte le opere del De Sanctis (*Giacomo Leopardi*, pp. XLVII - 404). La interessante novità di questa edizione è dunque duplice: il testo restituito criticamente e il commento, che offre la possibilità di leggere il saggio desanctisiano, a non dire della ricchezza dei continui richiami critici e vastamente culturali, inserendolo costantemente nello svolgimento della critica del De Sanctis, della quale viene vigorosamente illuminato ciò che resta ancor vivo nella critica di oggi di tra i limiti e i reliquati che pur legano quest'opera al proprio tempo. Per la storia esterna del testo e per la valida documentazione della lezione adottata dal Binni rinviamo alla *Nota* della edizione critica, in cui l'autore dà egregia prova delle sue doti di filologo sulla base di un finissimo gusto di critico; qui basterà accennare che questa edizione, che può considerarsi definitiva, si avvantaggia su tutte le precedenti, del Bonari e del Croce (al quale va il merito d'aver pubblicato i sei capitoli in aggiunta al testo dato dal primo editore, ristabilendo la successione e la divisione dei manoscritti di Avellino), e infine del Cortese, la cui edizione, fondata su un discutibile e talvolta arbitrario criterio di restituzione testuale, non era esente da errori e da sviste, pur presentandosi, notevolissimo contributo, come la più completa per l'aggiunta, in appendice, della lezione introduttiva, quella sulla *Vita solitaria*, dei frammenti *Silvia* e *A Recanati* e degli appunti dalle lezioni zurighesi.

•

La Introduzione che il Binni ha premesso al testo commentato, integrata dalle puntuali osservazioni che illuminano a pie' di pagina il discorso critico desanctisiano, mentre traccia in linee sicure la storia interiore dei vivi contatti del De Sanctis con il Leopardi, offre ad un tempo un acuto e fine saggio sul De Sanctis critico e scrittore, il quale è, a nostro parere, un contributo assai importante alle indagini, ormai quasi secolari, intorno alla posizione e valore della critica del De Sanctis. Dalle lezioni del '42-'43, «interessante momento di sviluppo e di anticipo di posizioni venute più tardi a completa maturazione», si segue codesto svolgimento attraverso il saggio introduttivo premesso all'edizione napoletana dell'*Epistolario* leopardiano (1849); i saggi del '55 e '58 e le lezioni del periodo zurighese, che segnano un tentativo di ricostruzione generale e di graduazione dei valori della poesia leopardiana; e il corso napoletano del '75-'76 sino alla revisione dell'83 che doveva, purtroppo, esser l'ultima, quando, con entusiasmo ancor giovanile, il grande critico si diceva contento di «consacrare gli ultimi anni *suoi* al poeta diletto della *sua* giovinezza». Il Leopardi non costituì un incontro casuale per il De Sanctis: fu bensì il *suo* autore, quello che ciascun critico — che sia veramente tale — ritrova a se stesso come misura delle proprie vibrazioni interiori e quale cantore di una segreta, congeniale visione del mondo. Rappresentò, dunque, un problema complesso nel suo animo e nel suo pensiero, e la sua presenza nell'animo desanctisiano «fu costante — scrive il Binni — e come fu motivo essenziale nella educazione dei suoi sentimenti, e permise nel maggior distacco della maturità di risentire con tanta adesione di simpatia l'alta vicenda interiore del poeta, il tono di eccezionale nobiltà di quella grande anima, così fu anche stimolo e concreto appoggio al critico per intuizione essenziali nel procedere della sua attività, e il ripetuto contatto con il testo leopardiano contribuì spesso insieme a quello petrarchesco, ma con il maggiore ausilio della sua contemporaneità, a correggere le tendenze più estreme del gusto desanctisiano per il drammatico e il plastico, portandolo ad una più attenta valutazione della poesia lirica, delle sfumature tonali e dei segreti dello stile, e cui proprio certe analisi leopardiane si mostrano più aperte e disposte, pur nei limiti tipici della critica desanctisiana».

E', questo Leopardi del De Sanctis, una esemplare biografia critica, tutta tramata dai suggestivi approdi dell'incontro di due grandi personalità, onde la scoperta e l'approfondimento del mondo poetico leopardiano stanno sempre in stretta relazione con lo svolgimento delle ragioni critiche dell'amoroso interprete. Ma ciò, tuttavia, non deve indurre a pensare che i motivi autobiografici e ideali del De Sanctis soffochino la obiettività del ritratto critico, o a cercare qui l'origine di certi suoi giudizi piuttosto che nelle istanze della sua poetica e le tendenze del suo gusto. Il Binni, pur sottolineando la «delicata venatura poetica» che ne pervade le pagine, reagisce energicamente a certa critica che ha voluto considerare lo studio leopardiano una «ibrida mescolanza critico-sentimentale», e chiarisce la congenialità del dramma interiore del poeta, con il suo lancinante contrasto del *reale-ideale*, e del critico, nel quale quello stesso dramma si poneva tra la tendenza vigorosamente storicistica del suo spirito e la contemporanea esigenza di una considerazione astorica della poesia: il sofferto problema critico cioè, della conciliazione di vita e arte.

(*Continua*).

Giorgio Santangelo

LA RINNOVATA BARBARIE SCIENTISTA

I teorici del Circolo di Vienna si propongono di pervenire ad una conoscenza scientifica, la sola che meriti questo nome, senza bisogno d'una «metafisica», o di una «filosofia», di una «teoria della conoscenza», di una «fenomenologia». Si tratta di «presentare un linguaggio scientifico che, evitando tutti gli pseudoproblemi, permetta di avanzare pronostici e di formulare le condizioni del controllo per mezzo dei dati dell'osservazione». In altri termini: estendere l'empirismo a tutto il dominio del pensiero in modo da liberarsi da qualunque apparenza metafisica che si celi dietro le parole. Contro la tendenza teologico-sistematica, il nominalismo è considerato un ottimo reagente. La critica del linguaggio ha una funzione importante per raggiungere questo scopo. Quattro i caratteri dello scientismo, che il Circolo di Vienna integra organicamente: «antimetafisica, generale atteggiamento empiristico, propensione ad un intervento metodico della logica, matematizzazione di tutte le scienze» ([1]). Dunque neopositivismo come *empirismo logico*. La scienza è intesa come «comprensione» (e non «intuizione») scientifica del mondo e dunque scienza senza metafisica. Essa non è che «una accolta di proposizioni, stampate in un libro, che abbiano un senso e siano direttamente allusive all'esperienza. I dati dell'esperienza arrivano alla scienza già debitamente «protocollati», cioè, sotto la forma di proposizioni. Compito della scienza è di ordinare questi protocolli in un sistema coerente, sottoponendoli a tutte le trasformazioni, le quali diventano a loro volta oggetto di un controllo sperimentale» ([2]). Esperienza e linguaggio si completano a vicenda: l'esperienza va trascritta in forma di proposizioni che, a loro volta, sono veramente tali in quanto sono esprimibili.

Cerchiamo di precisare la posizione del neopositivismo nei confronti della filosofia. Essa, quantunque abbia subìto in seguito qualche attenuazione, ci sembra netta e dogmaticamente negativa. Nel programma del '29, già citato, si legge che «il Circolo di Vienna è formato di uomini che hanno comune un orientamento scientifico», orientamento confermato da F. Frank nel '34 in *Erkenntnis* con tono polemico: il Circolo è «la truppa d'assalto dell'indirizzo antimetafisico e fautore, quindi, di un pensiero scientifico». Ci troviamo dunque di fronte a pensatori impegnati a fondo nella soluzione del problema della conoscenza scientifica, del suo valore e del suo significato. Se essi si fossero mantenuti entro questi limiti, pur riservandoci di discutere le loro dottrine epistemologiche, non avremmo parlato di nuova barbarie filosofica. Ma fin dall'inizio il neopositivismo si presenta come una specie di crociata contro la filosofia e la metafisica e come una forma rumorosa, petulante e grossolana di scientismo. Esso muove da una presunzione: realizzare una sistemazione ed unificazione del sapere che abbia una certezza assoluta. La scienza presa a modello è la fisica, di cui si adottano i principi metodologici e tra essi quello (fondamentale per il fisico, secondo Einstein ed Heisemberg), che «ha senso» ciò che è misurabile e «non ha senso» ciò che non lo è. Questo principio metodologico viene estrapolato ed esteso arbitrariamente: *non solo* per il fisico, ma per ogni forma di sapere, tutto ciò che non è misurabile non ha senso; una proposizione non suscettibile di «verificazione» è priva di significato. Da qui il *fisicalismo*: ciò che è ed ha senso è ciò che è fisicamente verificabile; siccome tutte le proposizioni metafisiche (anzi tutto il mondo dello spirito) non sono «verificabili», in quanto lo spiriti e i suoi atti non sono quantità misurabili, sono senza senso. Si badi: i neopositivisti non si limitano a dire che il sapere scientifico (fisico) deve liberarsi dei residui metafisici e che dal punto di vista scientifico-fisico le affermazioni della metafisica non possono essere valutate nella loro portata e nel loro significato. Niente affatto; essi sostengono che non solo dal punto di vista scientifico non hanno senso (affermazione senza senso, in quanto la fisica non può arrogarsi il diritto di sentenziare intorno ai problemi metafisici e bocciarli, per il motivo che è giudice «incompetente»), ma che non hanno senso senz'altro, dato che tutto il sapere significante è quello scientifico e questo si riduce al modello del sapere fisico, di ciò che è misurabile o verificabile. Nulla li autorizza, nè la scienza nè la filosofia, ad assumere una posizione così radicale, tranne un preconcetto semplicistico e dommatico scientismo, il quale, coerente a se stesso, si spinge fino alle conseguenze estreme: posto che il solo sapere logico e avente un senso è quello scientifico-fisico, la metafisica ed ogni altra proposizione non verificabile (i principi morali, per esempio) sono illogiche, un niente di senso, dei controsensi. I problemi filosofici, in breve, sono questioni di parole. Carnap scrive che «nè Dio nè il diavolo possono più ormai darci una metafisica». Dio e il diavolo no, certo, perchè mai ci hanno dato una metafisica; i filosofi sì, perchè questo è il loro compito. E non solo i filosofi, ma l'uomo in quanto tale, ogni qualvolta riflette su se stesso ed acquista coscienza di sè, del suo essere nell'essere e non si degrada riducendo la sua consistenza spirituale al verificabile quantitativo; ogni qualvolta è «filosofo» è non uno scientista, che è sempre un *parvenu* della filosofia. Naturalmente per questi *parvenus* non vi sono questioni insolubili, per il semplicistico motivo che quelle cosidette tali sono questioni mal poste. Basta definire il loro significato preciso con l'«analisi del linguaggio». Attraverso l'analisi del linguaggio scientifico si distinguono le questioni oziose e male impostate dalle altre, si fissano le regole di definizione e si dà alla scienza il massimo di rigore coincidente con l'adozione di una lingua univoca, in modo da realizzare, con l'unificazione del linguaggio, l'unità della scienza stessa. E attraverso l'analisi del linguaggio filosofico che si ottiene? Presto detto: si constata che le proposizioni filosofiche non verificabili, sono senza senso; e siccome sono tutte non verificabili, si conclude trionfalmente che la filosofia, ben precisata nel suo linguaggio, non ha senso, è tutta illogica e la si getta nel pozzo! Conclusione: le regole del linguaggio scientifico, per essere rigorose devono essere puramente formali, tautologiche ecc.; quelle del linguaggio filosofico, non riducibile a quello scientifico, acquistano un rigore assoluto quando, a fil di idiozie, si dimostrano tutte senza senso. Per raggiungere questo risultato i neopositivisti si sono organizzati in tante cooperative di studiosi (scuole di Vienna, di Chicago ecc.): lavoro in collaborazione e perciò antitetico a quello filosofico, che è personale, come la creazione artistica e tutto ciò che è veramente opera di creazione. Da circa trent'anni stanno lì a tirar fuori dalle loro analisi del linguaggio proposizioni filosofiche senza senso, senza pensare che proprio questo loro lavoro è senza senso alcuno. Somigliano a una *équipe* di barbari (imbarbariti ed incafoniti ancor più dagli abiti civili) che, appesi ad una fune, da un pozzo vuoto tirino su un secchio senza mai attingere una goccia d'acqua. I poveri barbari non sanno (e non se lo chiedono neppure) che quel pozzo da dove vogliono attingere filosofia, è pieno solo di cose misurabili, e concludono che filosofia non ce n'è e c'è solo il secchio vuoto, o pieno di problemi senza significato; i poveri barbari non s'accorgono che il pozzo da cui si attinge filosofia è il loro spirito e continuano nel loro lavoro, cioè a voler spremere l'olio dalla pomice, che, in questo caso, è la loro testa «scientifica e illogica» per quella mancanza di logica che vi è nella logica formalistica, che si riempie solo del vuoto di se stessa.

Michele Federico Sciacca

(1) O. NEURATH, *Le développement du Cercle de Vienne*, Paris, Herman, 1935, p. 41.
(2) P. FILIASI CARCANO, *Antimetafisica e sperimentalismo*, Roma, 1941, p. 41.

NOTIZIARIO DI STUDI CLASSICI

Comincio col dar notizia di un recente volume di UGO ENRICO PAOLI, *La donna greca nell'antichità* (Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 186 più 42 tavole). L'autore non ha bisogno di presentazione, nè come filologo, nè come divulgatore. Qui basta ricordare che, come divulgatore, ci ha dato i due volumi, *Urbs* (aspetti di vita romana antica) e *Vita romana* (notizie di antichità private), editi dallo stesso Le Monnier, che hanno avuto larga diffusione, seppure non così larga come si poteva aspettare, dato che questo severo filologo è nello stesso tempo uno scrittore vivace e simpatico, che sa presentare i risultati della sua e delle altrui ricerche filologiche in forma attraente.

Com'è facile immaginare, la figura della donna nella Grecia antica balza viva, se si fa oggetto di particolare studio la donna ateniese. E questa, in pubblico e nella vita privata, con linee precise e vivi colori ci mette sotto gli occhi il P., senza però trascurare del tutto gli accenni alla vita della donna di altri paesi greci, nella prima parte del volume, la quale abbraccia circa 100 pagine. Ma nella seconda parte, che è costituita dalle note, appare manifesto su quale solido fondamento filologico è costruita la prima. Notevoli sono in tutto il libro i confronti, sempre oggettivi, della vita ateniese dei secoli V e IV con la vita dei nostri tempi. Questi sono i libri che tengono desta nel pubblico colto la coscienza dell'importanza perenne che ha la cultura classica; questi sono i libri necessari strumenti di un vivo insegnamento del greco e del latino nelle nostre Scuole secondarie e anche (perchè no?) nelle Università: di un insegnamento cioè che gli ignoranti, nella loro faciloneria, credono roba da tempo morta e solo per inerzia non ancora seppellita più o meno profondamente. Fa infatti tremare le vene e i polsi ciò che è stato detto e scritto, e si dice e si scrive tuttora, a proposito degli studi classici, in alto e in basso, trattando della invocata riforma della Scuola, da gente che dovrebbe innanzi tutto riformare il proprio cervello e la propria *cultura* (chiamiamola così). Ma su questo argomento mi propongo di tornare, fra breve, in una serie di articoli io, che nella Scuola ho passato sessant'anni della mia vita, percorrendola in tutti i suoi gradi, in un costante atto d'amore.

Qui invece voglio discorrere di due recentissime pubblicazioni francesi ispirate al convincimento che l'insegnamento classico, così com'è *ora*, non dà i frutti che deve.

La prima di tali pubblicazioni è un opuscoletto (*Douze chansons latines*. Paroles, musique, traduction, commentaire) di 31 pagine pubblicato dall'editore Magnard di Parigi nell'ultimo quadrimestre del 1952 e dovuto a M. LAVARENNE, professore nella Facoltà di Lettere di Clermont-Ferrand, autore, oltre che di pregevoli pubblicazioni di letteratura latina cristiana (nessuno certo, par fra noi, ignorerà la sua edizione di Prudenzio apparsa nella *Collezione Budé*), anche di scritti riguardanti problemi didattici, come, per esempio, il *Manuel du bon examinateur*. Il Lavarenne crede che gli scarsi frutti (se l'Italia piange...) che dà l'insegnamento del latino nelle Scuole secondarie dipendano dalla fatica che lo studio delle lingue classiche richiede e dallo scarso interesse che si crea per esso negli scolari. Pensa che la fatica possa alleviarsi introducendo nella Scuola il canto in latino come «les professeurs des langues vivantes font souvent chanter leurs élèves»; pensa che l'interesse possa destarsi scegliendo per questo canto delle canzoni latine medioevali, come il ben noto *Gaudeamus igitur*, o qualche lirica classica musicata da moderni; per esempio l'ode 22ª del I libro di Orazio con musica di *Federico Ferdinando Flemming* (1778-1813). Questa è *simplicitas*, per usare un vocabolo liviano!

L'altra pubblicazione (*Nouvelle méthode latine* per le classi VI e V) è di un *inspecteur général de l'Education Nationale*, PAUL CROUZET, edita dal Didier di Parigi (pp. XXII-391): si tratta di un corso completo di esercizi latini su brevi regole fondamentali di fonologia e su tutta la morfologia e la sintassi (il C. è anche autore di una *Nouvelle Grammaire latine*) con cenni sul lessico.

Il libro è ricchissimo di garbate e di assai utili osservazioni fatte in maniera piana e spesso vivace, che effettivamente vivificano l'insegnamento e agevolano l'apprendimento. L'autore, che ha un'ottima preparazione dottrinale e uno smisurato amore per la Scuola, è convinto che questo vivificare e questo semplificare consista, essenzialmente, nell'appagare gli scolari «avides de connaître le pourquoi des choses. Pourquoi le latin? pourquoi ses règles? c'est-a-dire en justifiant et raisonnant à chaque page l'étude du latin». E' convinto che bisogna palesemente, persuadere gli scolari dell'«utilité éminente de l'étude du latin». E, nel far ciò troppo palesemente, si nasconde un pericolo e un difetto del libro; pericolo e difetto che in una riunione di filologi intravide il Marouzeau: questo manuale ha del «pubblicitario», che può nuocere alla solennità d'un siffatto insegnamento. In ogni modo io l'addito ai nostri insegnanti, e ritengo che al pericolo giustamente intraveduto si possa ovviare. Ma anche di ciò mi propongo di discorrere negli articoli sopra annunziati: *non est hic locus*.

E passo a un altro genere di pubblicazioni attraverso un volume di CONCETTA BARINI, *Triumphalia* (Torino, Società editrice internazionale, 1952, pp. 221), nel quale con la scorta di numerosi dati epigrafici, numismatici, archeologici e letterari raccolti con fine discernimento l'autrice tratta con rigore di metodo, ma in forma piana, delle imprese ed onori militari durante l'Impero romano, da Augusto a Diocleziano. Questo libro, che è corredato di 38 figure, tutte bene scelte e tipograficamente assai nitide, contiene anche un *Indice cronologico*, ben controllato, degli onori trionfali. Può servire come sicuro prontuario ai cultori di varii rami della filologia classica; da esso molto potranno apprendere gli studenti delle Facoltà di Lettere e trarne anche argomenti per dissertazioni di laurea; nè resterà inerte nella libreria d'ogni persona colta: a esso si dovrà ricorrere spesso nella lettura dei classici, e non solo degli storici.

A. G. Amatucci

Nel XXV anniversario della morte

ITALO SVEVO

Il 13 settembre 1928, un banale incidente automobilistico, avvenuto presso Motta di Livenza, troncava la vita di Italo Svevo, proprio nel momento in cui la fama internazionale del romanziere triestino, iniziatasi tre anni prima con la «scoperta» montaliana, in Italia, e con il clamoroso «lancio» francese, per opera del Crémieux e del Larbaud, raggiungeva il suo vertice e l'ormai anziano scrittore, in seguito ai larghi e sinceri consensi della critica, attraversava un periodo veramente felice e pareva vivere una seconda giovinezza. Per oltre trent'anni, da quando, nel 1892, era uscito *Una vita*, egli aveva atteso invano la gloria letteraria; ed ora che questa era da poco, finalmente, giunta, e che la sua opera era ritenuta una delle più alte espressioni della letteratura intimista, rievocativa, analitica europea, la celebrità veniva a coincidere con la morte. Raramente la fortuna si era mostrata così avversa ad un autentico artista. Ma occorre pur soggiungere che la morte crudele è anche, per dirla col Foscolo, *giusta di gloria dispensiera*; e in verità la scomparsa dello scrittore, come pose fine agli esagerati entusiasmi ed anche alle bordate polemiche, ond'era stato di quando in quando interrotto il coro degli elogi, così permise un più esatto e storicamente oggettivo giudizio sulla narrativa sveviana. Terminò allora quello che era stato definito il «caso Svevo»; ed ebbe inizio la vera e propria critica sul nostro romanziere; la quale con gli anni è venuta aumentando di valore e d'importanza, ed è riuscita, nel modo migliore, sia ad intendere il problema della relazione, nei romanzi dello Svevo, tra autobiografismo ed arte, sia a puntualizzare la natura del suo linguaggio, sia, infine, a collocare adeguatamente lo scrittore nella letteratura europea dell'ultimo sessantennio.

I due primi romanzi dello Svevo, *Una vita* e *Senilità*, hanno indotto diversi critici a ricordare, per qualche analogia, lo Zola ed i naturalisti francesi. Pure, se si approfondisce l'indagine in tale senso comparativo, se ne ricava ben poco; tanto la narrativa sperimentale e oggettiva di quegli autori francesi appare distante dal mondo torbido e inquieto di *Una vita* (in cui si possono forse scorgere dei residui romantici e delle tracce di decadentismo) e da quello grigio e dimesso di *Senilità*; e si badi che la differenza è data, soprattutto, dalla presenza, nei due libri dello Svevo, di un vigoroso e potente contenuto autobiografico, che cerca di entrare in sintesi con un modo narrativo staccato, ispirato dalla poetica dell'«impersonalità» dell'arte. Quel certo scompenso che si può ravvisare in *Una vita* deriva, appunto, dall'inattuata armonia fra l'assunto documentario e l'urgenza degli stimoli analitico-autobiografici: sicchè, se da un lato l'anonimo e frigido mondo bancario e quello umile e triste di casa Lanucci possono rammentare certi studi d'ambiente di gusto veristico, dall'altro, la figura di Alfonso, di questo deluso eroe della rassegnazione e dell'inettitudine, non ha veri fratelli spirituali nella schiera dei personaggi creati dagli scrittori francesi del secolo passato e rappresenta, in realtà, la prima individuazione di quel tipo di «vinto della vita», che sarà, anche nelle opere successive, il costante protagonista dello Svevo.

A proposito di *Senilità* si possono fare delle simili considerazioni, circa i rapporti con i francesi; e dire che, se in questo romanzo è conseguita una maggiore oggettività, per cui le diverse figure sembrano vivere di vita propria, ciò non avviene per una più piena e conseguente applicazione dei principi veristi, bensì deriva dalla più alta e compiuta trascrizione estetica dello spunto in una vera opera d'arte. La vocazione analitica si è qui approfondita ed è riuscita, assai più che nel primo romanzo, ad investire della sua precisa e minuziosa osservazione personaggi ed ambienti, tanto che in questo libro non ci sono zone opache e tutto è risolto in una costante scansione narrativa, in un unitario respiro lirico. Per questo *Senilità* ci è sempre parso il capolavoro dello Svevo. Anche in questo libro si pone in primo piano il protagonista: Emilio Brentani, il quale è un *alter ego* del Nitti: è la seconda, e più felice individuazione artistica dell'uomo incapace di vivere, se non interiormente: dell'uomo cui sfugge la vita vera, perchè è tutto assorto nel mondo dei suoi pensieri e delle sue costruzioni mentali e sottopone se stesso ad un implacabile controllo raziocinante, ad una sorta di perpetua radioscopia spirituale.

Come per intendere i due primi romanzi poco giovano le analogie con i naturalisti francesi, così un rapido esame della *Coscienza di Zeno* ci mostra quanto scarsamente possa valere l'accostamento dello Svevo a Proust ed a Joyce, divenuto ormai, si può dire, un luogo comune della critica sveviana. Infatti, lo Svevo conobbe le opere di Proust solo nel 1926, dopo aver da tre anni pubblicato *Zeno*, e perciò non potè in alcun modo essere influenzato dalla lezione proustiana; e quanto a Joyce, è facile notare che il «monologo interiore» del romanziere triestino è troppo diverso da quello dello scrittore irlandese, di cui lo Svevo non solamente non ha le complesse ambizioni simboliche, allegoriche e filosofiche, ma neanche possiede l'aspirazione al «poema in prosa», realizzato attraverso un procedimento espressivo di tipo sorprendentemente musicale. Sicchè altro non si può dire se non che Svevo, Proust e Joyce hanno in comune il clima e l'atmosfera del nostro secolo, la sottile ed inquieta sensibilità moderna, caratterizzata da un minuzioso ed esasperato individualismo; e sono gl'intelligenti esploratori della memoria e del «tempo perduto», gli spregiudicati notomizzatori dell'«io», gli animosi ulissidi dell'angoscia contemporanea. Solo così si possono fissare dei rapporti fra i tre scrittori: e fare di essi, se si vuole, la triade rappresentativa di certa coscienza contemporanea, allo stesso modo che il Leopardi, Byron e De Vigny possono simboleggiare la coscienza romantica europea del secolo passato.

Mentre resiste a collegamenti con altri autori, *La coscienza di Zeno* si raccorda ottimamente, ad onta del lungo intervallo di tempo trascorso, ai due primi romanzi. Persiste in esso, infatti, l'essenziale vocazione analitica, esercitata soprattutto sul personaggio di Zeno, il quale è il fratello maggiore di Alfonso e di Emilio. Egli ha bruciato, con l'avvento d'una matura anzianità, il drammatico wertherismo ed il romantico ortisismo del Nitti, ed ha anche superato la tristezza chiusa e meditabonda del Brentani, riallacciandosi, semmai, all'ultimo Brentani, quello che, elevata Angiolina a dignità di simbolo, riesce a liberarsi dal tormento amoroso ed a riconciliarsi in certo senso con la vita. Zeno è pervenuto, dunque, ad una specie di saggezza, ad un dominio assiduo della consapevole intelligenza su ogni atto e sentimento. Eppure questa intelligenza, lungi dal giovargli, paralizza la sua attività e ingenera in lui l'abulia e l'incoerenza: ne fa un essere tutto teoretico, cui sfugge perpetuamente il mondo della pratica. Per questa via Zeno si collega ai due precedenti «inetti» sveviani.

Naturalmente, non mancano in *Zeno* le note nuove: così, il contenuto autobiografico, prima variamente attuato attraverso la mediazione della poetica oggettivistica del verismo, ora si manifesta nella forma più diretta del «monologo interiore» (ed è usata nel racconto la «prima persona»), della confessione, del romanzo risolto in termini di diario. In secondo luogo, l'intervento dell'esperienza psicanalitica, in senso freudiano, induce lo Svevo ad approfondire i suoi sondaggi, fin dal tempo di *Una vita*, possiamo dire, psicanalitici *ante litteram* con la differenza, però, che, se nei primi due libri tali sondaggi possedevano la serietà chiusa ed impassibile di chi sa di entrare in un mondo ignoto e mette nella sua avventura il suo intero impegno di uomo e di scrittore, o meglio di un uomo che fa di se stesso e della sua vita intima l'oggetto essenziale della sua indagine di scrittore, in *Zeno* l'uso d'un medesimo scandaglio, scientificamente chiarito e perfezionato, consente allo Svevo il sorriso: un sorriso aristocratico e fine, in cui c'è una punta, appena percettibile, d'intelligente scetticismo. Da qui, appunto, deriva l'*humour* tipico di *Zeno*, nelle sue diverse espressioni, dal fondamentale ottimismo bonario e accomodante (pur con qualche venatura pessimistica) all'umorismo quasi «charlottiano» e precampaniliano di talune situazioni, ed alla ironia e all'autoironia, diffuse nel libro e contrapposte alla gravità drammatica di *Una vita* ed alla grigia e accorata malinconia di *Senilità*. Come si vede, *Zeno* è assai ricco di linfe umane, di sfumature psicologiche e di sostanza narrativa: è, senza dubbio, il libro più denso e più nuovo che lo Svevo abbia composto, anche se la varia esperienza umana che in esso confluisce non sempre è redenta e dominata artisticamente. Per questo il romanzo più bello rimane *Senilità*, il libro «classico», possiamo dire, del nostro scrittore.

Molto è stato detto, sinora, sullo stile dello Svevo. Noi ci limiteremo ad osservare che il romanziere triestino è riuscito a crearsi un *suo* linguaggio narrativo, ampio, fluente, minuzioso, e perciò singolarmente adatto alla sua opera rievocativa e analitica, cui conferisce, anzi, una suggestione del tutto particolare. Quanto alle sgrammaticature ed agli arbitri sintattici, agli «errori», questi ci sono, e non vanno certo inclusi fra i pregi dello scrittore; poichè, se è vero che non esiste un modulo linguistico assoluto e perfetto, cui commisurare l'espressione sveviana, che ha quindi in se stessa il suo criterio di giudizio, è anche vero che l'«errore» sussiste come tale quando diventi «disarmonia di stile», rottura inattesa della continuità stilistica, soluzione improvvisa dell'impasto verbale. Nel caso dello Svevo, però, gli «errori» non intaccano che limitatamente il suo stile, tanto che il lettore accorto e provveduto riesce, direi, ad evitarli ed a superarli con la sua istintiva correzione mentale nell'atto stesso della lettura; ed anche perciò tali «errori» sono stati giustamente avvicinati ai comuni «refusi».

Resta ancora da affermare l'unità dell'intera opera sveviana. Si è già detto come tra *Una vita*, *Senilità* e *La coscienza di Zeno* ci sia una relazione diretta, evidente nel gusto essenziale dell'analisi e nella presenza di un unico personaggio, in tre sue diverse, ed anche cronologicamente successive, manifestazioni. Ciò basta a far riconoscere l'esistenza di un mondo spirituale ed arti-

Continua a pag. 4

Bruno Majer

"L'AIUOLA BRUCIATA" DI UGO BETTI

Al *Valle*, il *Piccolo*, opportunamente riconosciuto come *Teatro Stabile della Città di Roma* sotto il patronato del Comune, ha inaugurato la VI stagione con il dramma postumo di Betti, che Costa e l'*Istituto del Dramma Popolare* avevano già presentato a San Miniato.

«L'aiuola bruciata» ha dato origine a contrastanti interpretazioni. Si tratta, per sommi capi, di una cruda favola per il tempo nostro. Il partito che rappresenta un certo paese, vuol trascinare in una provocazione che avrebbe immani effetti propagandistici, il partito che rappresenta il paese nemico e confinante. Gli spietati mandatari di un esecutivo misterioso raggiungono Giovanni, antico compagno ed esponente dell'idea, che vive appunto sul luogo scelto per l'azione, da quando si è ritirato a vita privata, sia perchè battuto dall'avversario Nicola, sia perchè turbato e travolto da una tragedia domestica, la misteriosa morte del figlio quindicenne. Tomaso e Raniero, i mandatari, espongono a Giovanni l'insidiosa versione di ciò che si sta preparando. Due gruppi di rappresentanti dei paesi nemici, segretamente istruiti, ad una ora convenuta si correranno incontro agitando drappi bianchi, in una clamorosa affermazione di pace che dovrebbe vincere l'odio e l'incertezza dei capi. Giovanni deve prestare il proprio nome, ormai leggendario, e la propria persona ad un esperimento da cui, in fondo, non ripugna, perchè egli è effettivamente desideroso di pace, e convinto che di qua e di là si sbagli nella stessa misura. Ma, a poco a poco, si scopre:

che Nicola, il capo attuale, a cui toccherebbe di far da guida ai pionieri della pace, è malato soltanto di paura (sa quali sono i fini dell'esecutivo, e sarà assassinato come testimone inutile e ingombrante);

che Giovanni, quando uscisse con la bandiera bianca, sarebbe freddato dai sicari predisposti da chi vuol procurarsi una vittima illustre per giustificare la guerra che seguirà;

che Giovanni e Luisa, la moglie, non hanno osato confessare a se stessi di aver perfettamente intuito che il figlio non è morto per disgrazia, ma s'è gettato dalla finestra;

che nemmeno Tomaso e Raniero sanno bene a che serva l'*operazione*, che tuttavia compiranno meccanicamente: più bruti adesso che un dubbio li sfiora, di quando credevano ciecamente;

che Rosa, l'infermiera di Nicola, è la figlia di un umile operaio ucciso dai compagni durante una sommossa, per poter accusare gli avversari di aver assassinato un innocente.

La soluzione è data da Rosa che, all'ora X, uscirà lei con il drappo, e sarà falciata dai mitra. Dopo questo sacrificio, che non è diverso da quello del giovinetto suicida anche se ha un senso più chiaro e preciso, Giovanni, che porta il cadavere di Rosa tra le braccia, muove verso il luogo del convegno, certo che nessuno sparerà più.

•

«L'aiuola bruciata» è forse la sola opera teatrale di Betti, in cui la denunzia, che fu caratteristica costante della sua tematica, non si attui come sottintesa dell'Autore, ma come opinione dimostrata o vagamente intuita da uno o più personaggi. Diversamente da ciò che asseriva D'Amico in una commossa celebrazione di Betti, noi sentiamo nei tre atti, non una vita apolitica o sovrapolitica che culmini in aspirazioni trascendenti, ma una vibrata accusa contro tutte le politiche che antepongano una presunta felicità collettiva, di finale apparenza «zootecnica», al rispetto dell'individuo, nel quale risiede la dignità umana. Sartre, ne «Le mani sporche», procedeva da uno sdegno meno radicale di quello di Betti, il quale non teme che l'*aiuola* sia tutta bruciata, perchè dalla devastazione emerge alla fine ciò che rimarrà sempre incombusto; ma se il francese, per una sua maggiore concretezza storica o cronachistica, è più *sociale* dell'italiano, entrambi sono o suonano come fondamentalmente *politici*. D'altronde, chi afferma che Betti ha cercato fino all'ultimo giorno le ragioni d'essere del cristiano, si dovrà trovare contrapposte la città terrena e quella celeste?

Secondo noi, Betti ha voluto asserire che l'idea della vera *polis* è impressa come *sapore* primigenio nell'anima individuale, e che tutte le aspirazioni collettive del terricolo sono compassionevoli errori causati da false immagini di bene; dunque, ogni attuazione politica comporta miseria e delitto, finchè l'amore dei costruttori non è volto al suo vero obietto. Dio? Non importa guardare tanto in alto; se stessi; quel tanto di sè che implica la divina dignità dell'uomo. «Non fare ad altri...»: tutto ciò che si impone con la forza, non può essere giusto, nè buono, nè bello, per intima contraddizione con la libertà, dono supremo. E la politica ha per caratteristica finale l'imposizione, non fosse che quella temperata della maggioranza alla minoranza, che risulta in qualche modo minorata. Secondo noi, non si deve snaturare il problema fondamentale di questo Betti: è politico, e non comporta soluzioni ma pietà e pessimismo finalmente nobilitato. Non a caso i personaggi più ingrati di questa favola suscitano alla fine compassione e anche amore.

Dunque, in questo senso, non ci spaventa accettare la politicità dell'opera bettiana, nè crediamo di imporle un'esegesi arbitraria, ricorrendo, come abbiamo fatto, a una terminologia dantesca, sia perchè un poeta può avere istintivamente ricevuto nel Poeta il proprio tramite, sia perchè il titolo stesso del dramma e il senso della denunzia richiamano scopertamente la dantesca «aiuola che ci fa tanto feroci». Feroci al punto che taluno, anzichè Dante, afferma di aver sentito echeggiare al *Valle*, Giannini e il qualunquismo.

Ma un Betti non è mai così semplice da potersi ridurre a spiegazioni lineari. Troppo ci vorrebbe per dire quale origine abbiano alcuni aspetti del dramma, e principalmente il sacrificio di Rosa, in cui certi critici, non senza fondamento, hanno veduto un parallelismo con il sacrificio di Gesù.

La ricerca sarebbe inutile, com'è inutile che altri si affanni a dimostrare l'ortodossia di Betti. Quand'anche si trattasse di spiegare i motivi che condussero alla rappresentazione in un tempio di S. Miniato, crediamo basterebbe l'affermazione, che in questo Betti si può vedere tutto ciò che si vuole, perchè, anche se egli finalmente oggettiva pensieri propri ed opinioni sofferte, nemmeno qui espone un pensiero organico; e, mancando l'organicità, è questione bizantina, se prevalga l'eretico o l'ortodosso. Interpreti e spettatori sono ampiamente giustificati, se appropriano a una parte ciò che, pur vago ma nobile, appartiene a tutti gli uomini.

•

La regia (accuratissima, amorosissima) ha trattato come un'opera di pensiero organico, questo che è ancora il dramma dell'aspirazione lirica: nebulosa, non per difetto di forza o errore di graduazione nel pensatore, ma per una cosciente vocazione allo sfumato, e — meglio ancora — per umiltà, intesa come accettazione dei limiti che l'uomo d'oggi crede di dover riconoscere al proprio pensiero. Si noti che, questa volta, Betti ha un portavoce nel protagonista; ed esso frequentemente dichiara di *non sapere* che cosa sia buono o giusto, ma di *sentire* ormai, e quindi respingere, ciò che non lo è.

La regia, curando con esasperata lentezza, con adagiamenti di ritmo e sottolineature tonali, la sintassi della frase, ci sembra abbia creduto che quasi in ogni battuta Betti volesse dir cose preziose; mentre noi pensiamo che prezioso fosse il messaggio globale, da vedersi come nebbia leggerissima, appena appena indicata e percettibile, e tuttavia predominante: uno schermo quasi tra i gorghi donde si esce e il cielo a cui si aspira. Se questa nebbia, come noi crediamo, è l'obiettivo non tanto filosofico quanto lirico, a cui Betti voleva che appuntassimo lo sguardo, per trapassar oltre ciascuno con le proprie forze e con un personalissimo giudizio delle premesse ideologiche e politiche; se la vista del cielo non è data come facile nè piana, altrettanto sfocata (non registicamente insistita, nè presuntivamente chiarificata) sarebbe dovuta apparire la vista delle cose terrene, da Betti poste e osservate (si noti) ad un confine.

•

Ammettiamo che l'impossibile soluzione di un altro problema scenico abbia costretto Costa a un errore consapevole. Il dramma consta di due filoni che si intersecano spesso stridendo, per fondersi soltanto nel finale. La vicenda di Giovanni insidiato dai compagni (tradotta da Costa in termini realistici) è interrotta e accompagnata da quella, tutta intima e spirituale, di Giovanni e della moglie che fingono di cercare da anni ciò che sanno da un pezzo: le ragioni della morte del figlio. Questo secondo filone, trattato da Betti nello stile e nei modi, mettiamo, di *Spiritismo nell'antica casa*, si propose e impose con una inconsistenza evasiva, allusiva, misterica, che lascerebbe poca opportunità di impiegare, nell'altro filone, i toni favolosi che, riteniamo, gli sarebbero appropriati: toni, anche per esso, evanescenti; non esegetici, aforistici, parabolistici. Potrebbe un regista rassegnarsi a tanta monotonia? E, se errore c'è, è di Betti o di Costa? Se di Costa, consapevole, non sarebbe stato preferibile *sbagliare* il secondo filone, perchè il primo, il più evidente e concreto, preponderasse e rafforzasse il messaggio? Se di Betti, perchè non sfrondare i dialoghi Giovanni-Luisa e Luisa-Rosa, puntando celermente alla nozione integrativa del sacrificio di Rosa: che il figlio morto, s'è ucciso perchè non sopporta la vista di un padre che *odia tutto*?

La proposta, irriverente e oggi irrealizzabile, potrebbe esser buona domani, ma infine non è che un modo d'analisi.

•

Destinata a saldare i due filoni o tessiture poetiche, Rosa soffre, come creazione, le maggiori incertezze della fatica bettiana. Stella Aliquò, che altra volta abbiamo ammirato e lodato, non avendo una lunga esperienza con cui poter integrare le indicazioni della regia, ha dato di Rosa un'interpretazione falsa, fredda, cantilenante. Gli altri attori, più esperti e dotati, hanno sempre superato l'equivalente disagio, spesso toccando livelli di grande efficacia drammatica. Ruffini (*Nicola*), Pilotto (*Giovanni*), Lupi (*Tomaso*), Da Pasano (*Raniero*) hanno meritato i molti applausi, e la signora Maltagliati (*Luisa*), incontrata finalmente una parte congeniale, è tornata al più vero successo.

Vladimiro Cajoli

Arturo Martini - Leone, bronzo

LA VIA DELLA RADIO

La radio non può nascere che da se stessa e dagli uomini che l'abbiano studiata, amata e posseduta come mezzo interpretativo di vita contemporanea, più che come espressione adattata di tradizioni preesistenti. Non sappiamo se la televisione lascerà alla radio il tempo di consolidare i propri risultati e di perfezionare le proprie ricerche. In ogni caso, sarebbe di grande interesse una riforma dei programmi che tentasse l'inclusione del Terzo nel Nazionale, e una trasformazione del Terzo in Programma Sperimentale, ove potessero sbizzarrirsi (ma in senso creativo e non culturale) i veri pionieri di questa penultima arte, che potrebbe morire anche prima d'esser nata. Il Terzo dovrebbe essere soltanto un laboratorio di novità per gli altri due programmi. E' tempo di riconoscere che la formula attuale del Terzo, per quanto ardua appaia, è troppo comoda. Si apre una enciclopedia e si lasci cadere il dito su una voce qualsiasi; si convochi uno sceneggiatore o un presentatore, e il gioco è fatto; basterà ripeterlo tante volte quante son necessarie alla programmazione dell'annata radiofonica.

Stiamo giudicando una formula e non gli uomini che la realizzano; essi, in breve, hanno raggiunto e superato gli stessi maestri anglosassoni; ciò basti a dire quanto e come abbiano lavorato.

Ma la radio, secondo noi, è precisamente l'opposto di ciò che si va tentando nel campo e nello spirito del Terzo; e se qualche frammento di radiofonia pura è rimasto nella nostra memoria, riconosciamo che spesso proveniva da uomini e programmi di poche pretese. Naturalmente offrire al Nazionale la materia del Terzo (con la necessaria progressione), significherebbe migliorare il tono di un programma diretto a gran numero di ascoltatori, e facilitarne la composizione. La piaga pubblicitaria, in Italia e fuori, non permette tentativi che non abbiano la certezza matematica della riuscita, ma poichè esiste un programma in cui la Radio si mantiene indipendente, in esso si dovrebbe sperimentare.

A Salvino Sernesi, il cui primo e più arduo compito è stato proprio quello di procurare simpatie e adesioni ad un'attività screditata, si può ragionevolmente chiedere un gesto più organico e necessario di coraggio: la creazione delle condizioni necessarie alla nascita del nuovo, che è un dovere per chiunque abbia in sorte di moderare (e sfrenare) la nostra genialità. E se una parte di questi ragionamenti valesse anche per la televisione, tanto meglio: si vorrebbe poter partire dal punto di arrivo degli altri.

•

Nello spirito dell'attuale Terzo Programma è stato assegnato il Premio Italia 1953 a La via di Colombo di Piovesan e Nielsen, opera radiofonica tratta da un racconto di Massimo Bontempelli. Sia lecito dire che «La via di Colombo» e la «via della radio» si sono incontrate senza vera giustificazione. Dalla parte forse più bella del Giro del sole bontempelliano, Piovesan ha tratto un intelligente libretto, che Nielsen ha rivestito di intelligentissime note. Perchè l'effetto totale è di noia, delusione, dispetto? Secondo noi, perchè non è raggiunto un vero linguaggio radiofonico. Le note, per lo più, accompagnano un dialogato che potrebbe esser tratto da qualsiasi testo di corrispondente nobiltà. Il dialogato sosta come in attesa di sollecitazioni o spinte musicali, che alterano il significato e la drammaticità stessa che, invece, molte volte sarebbe implicita, con veri effetti di movimento, nelle parole (perciò non inferiamo contro gli attori e la regia, che non si districano mai dalle pastoie di un genere falso). Mancando di velocità dialettica, ed anzi contrastando la musica del Nielsen con quella propria al dettato di Bontempelli, il giro veramente solare della parola bontempelliana è come inceppato da un maleficio sonoro, che impiccolisce, avvilisce, attedia ogni battuta. Piccole cose geniali o furbesche, acute o allusive, che trascinate e trascinanti, nel gran torrente dialettico, conducono Bontempelli ad una moralità conclusiva e ad una sorta di commozione intellettuale, in Nielsen ristagnano, si gonfiano una per una come la rana cenpica, vogliono dir troppo di per sè (mentre dicono soltanto correndo e concorrendo), si gonfiano, scoppiano con effetti di vanità e banalità immeritati da Bontempelli, da Piovesan, da Nielsen stesso. E' la vendetta della radio. E' la sorte che càpita tanto spesso alla materia del Terzo programma.

•

Invece, nello spirito di cui dicevamo a proposito di un Terzo sperimentale, è stato assegnato il premio della Federazione Stampa Italiana, al documentario di Angioletti-Zavoli-Labroca e Angiolari: Notturno a Cnosso. Venticinque brevissimi minuti di suggestioni sonore, usate come sovraimpressioni pertinenti ad immagini e a nozioni vaghissime che ogni ascoltatore ha, e non potrebbe non avere, quando gli si chieda, come qui, un minimo di reminiscenze quasi più organiche che culturali. Valido ed efficace per tutti, si veda con qual diversa ampiezza il documentario può suscitare echi in ognuno. Ma, se vive e avvince, è perchè non s'insabbia mai in compiacimenti estranei al mezzo.

E' fatto di niente; di pause ancor più che di voci e di parole studiate per una resa piana, semplice eppur stimolante. Suoni e rumori di navi e di navigazione, di approdo; bisbigli e commenti di pellegrini laici che risalgono ai misteri sacri delle origini; casti interventi della musica che sembra ripetere il primitivo, analfabetico suono della voce che ascolta se stessa, musica pura (l'incanto è rotto per un istante dalla retorica del ritorno trionfante del Minotauro, ma forse è piattaforma necessaria alla successiva semplicità dell'addio). Ci dicono: plenilunio, e la luna si vede. I grilli, l'assiolo («clessidra della notte», buon ricupero poetico di Angioletti) sono tradotti nella realtà da Angiolari, il tecnico del suono (stupendo, sempre). Manòli, il pastorello che guida i visitatori tra le rovine, è una freschissima personificazione dell'innocenza e del coraggio non contaminato che precedono, nella stessa scoperta, l'intelletto attardato dalle sovrastrutture. I passi che si ampliano ed echeggiano nell'antro di Minosse, son dramma per Angiolari ancor prima che per Angioletti o Zavoli. Il dialogo tra Zavoli e Manòli, l'uno che parla in italiano all'altro che risponde in greco, è pieno di naturalezza e di luce: comprendi tutto, senza conoscere una parola di greco. La parola dell'interrogante, sapientemente colta, cosparsa di nobile retorica, musicalmente misurata su millenni di consapevolezza, genera effetti indicibili, scontrandosi con le risposte istintive dell'interrogato (una vocetta velata, indimenticabile per le graziose rotture, le modulazioni, le civetterie. Un premio anche a Manòli; ci penserà nessuno?). Minos, Arianna, Teseo, le «scuri del re», le mura e le colonne e i capitelli rossi, sono lo sfondo o i comprimari (questa è la trovata) del gallo che, lontanissimo, annunzia il mattino, o di Manòli che riempie la notte di un sentimento di vita che continua, malgrado il Minotauro o gli invasori, o, come preferiamo credere, i moti della terra che distrussero Creta e la sua civiltà. Vita: dunque niente di imbalsamato. Manòli che dice salutando: «Mille anni e un giorno!», come il barcaiolo che augura «Kalimèra!», pensano al dì d'oggi, e sanno d'istinto che la misura del mille, su quella terra, non ha significato: un regalo di spilorci.

•

«E se il piloto ti drizzò le antenne / oltre l'isole egee...»: *come il Pindemonte cercava le tracce di Ulisse, Angioletti, europeo d'Italia, ricerca il suo eroe, anzi l'eroina: l'Europa. Questo è lo spirito che presiede alle grandi adunate del* Premio Italia: *resta da augurarsi che le opere scelte ne siano sempre informate come l'esemplare* Notturno a Cnosso.

V. Incauda

La Pro Civitate Christiana sta preparando il suo ormai tradizionale Convegno Giovanile per gli universitari, laureati e diplomati.

Argomento interessantissimo di quest'anno sarà «Religione e Religioni». Saranno chiamati a trattare l'argomento i più noti studiosi di questo problema.

Essendo limitati i posti non potranno essere accettati che i giovani e cioè gli universitari o laureati e diplomati che non abbiano superato i trent'anni, uomini e donne.

Per informazioni e iscrizioni scrivere a Segreteria Convegni della Pro Civitate Christiana Assisi.

● Il prof. Luigi De Lisa ha tenuto a Catanzaro una conferenza su «Le rime petrose di Dante».

SCULTURA ALL'APERTO a Varese

La scultura, troppo frequentemente dimenticata nelle grandi mostre d'arte contemporanea, riservate quasi sempre alla sola pittura, sia per difficoltà tecniche d'ambientazione sia perchè non riesce facilmente gradita e accessibile ad un più vasto pubblico, ha trovato finalmente una comprensione viva e profonda a Varese, ad opera di un ristretto gruppo d'intellettuali e scrittori d'arte, realizzata attraverso una importantissima Rassegna internazionale ormai alla sua seconda edizione.

Ma la mostra non avrebbe avuto la importanza che ha e non avrebbe assolto ad una vera e propria funzione, se oltre a trovarle un centro d'interesse fecondo, quale può essere dato da una città ideale come Varese, che sorge ai piedi delle Prealpi, nel cuore della regione dei laghi, porta culturale e artistica aperta sulla Svizzera e da qui verso l'intera Europa, non fosse stata ambientata, con molta intelligenza e sensibilità, all'aperto nello stupendo parco della Villa Mirabello.

Si è voluto così ricreare, innanzi tutto, il rapporto fra scultura e architettura, antichissimo problema che viene ogni tanto riproposto ma che sta all'origine stessa della vita artistica e dell'espressione plastica come essenziale misura naturale.

La scultura è stata concepita per fissare nello spazio e nel tempo l'immagine dell'uomo, còlto nella sua vita esteriore ed interiore, e ha trovato, sin dalla preistoria, la sua sede ideale nella natura stessa. Anche l'architettura è nata con questo scopo essenzialmente umano e naturale. Le funzioni della scultura e dell'architettura s'identificano, quindi, in quest'esigenza naturale, in un rapporto di forme, di volumi, di equilibri, di ritmi che proiettano nello spazio i più sicuri valori fisici, intellettuali e lirici dell'uomo.

La mostra, proponendo il problema dei rapporti tra scultura e architettura, intende, altresì contribuire a una migliore e più sicura conoscenza dei movimenti e dei risultati plastici in Europa, dall'inizio del secolo sino ad oggi.

Nonostante parecchie assenze (fra gli stranieri notevoli, soprattutto, quelle di Archipenko e di Brancusi; fra gli italiani, oltre a Marini, avremmo desiderato fosse presente Gemito, che appartiene, almeno in parte, anche al nostro secolo), la mostra offre lo stesso un panorama chiaro e riassuntivo della scultura degli ultimi cinquant'anni, anche se non completo, e si può, senz'altro, affermare che assolve benissimo ai suoi scopi.

La Rassegna all'aperto è accompagnata, inoltre, da una ricca mostra di piccoli bronzi, di bozzetti e di disegni, esposti nelle sale della Villa Mirabello, che ne formano un utile e prezioso complemento.

Il fatto più interessante di questa Rassegna, anche se esula un po' dalle esigenze critiche di un'antologia storica della scultura contemporanea, è dato dalla presenza di alcuni famosi pittori, qui nella veste poco conosciuta di scultori, ai quali viene riconosciuta un'importanza quasi decisiva nell'evoluzione del linguaggio plastico contemporaneo. A noi questo sembra esagerato, perchè anche a voler riconoscere la validità di certi risultati plastici di Degas, Renoir, Matisse, Picasso, Braque, Boccioni, Modigliani, che qui non figura, Melli e Permeke, non si può certo dare ad essi un'importanza determinante nei fatti della scultura, come anticipazione e invenzione di forme e di espressioni, in quanto il loro linguaggio quasi sempre è ancora legato a valori e a significati squisitamente pittorici.

Si veda, ad esempio, Renoir, il quale nel grande bronzo *Donna che lava* ripete motivi e modi della sua pittura, dando alle forme e ai volumi una trasparenza impressionistica. Anche nelle sculture di Degas, abbozzate con vivacità e immediatezza, si sente la pittura, per quanto il piccolo bronzo *Cavallo e fantino* abbia già una compostezza plastica quattrocentesca. Non lontano da questi risultati è il bozzetto *Nudo sdraiato* di Matisse, che sembra uno studio per solidificare forme ancora impressionistiche. Picasso, oltre ad alcuni bozzetti di poca importanza, ha la famosa *Capra*, che, pur non avendo nulla di pittorico, ha ben poco anche di scultoreo. E' un'architettura curiosa di forme meccaniche, un insieme di trovate più o meno licenziose. Permeke del tutto insignificante come scultore. Forse il solo Boccioni ha una concezione spaziale e architettonica della scultura, senza alcun compromesso con la pittura. Le sue forme si svolgono nell'aria con continuità plastica e solidità di materia. Melli, invece, nelle conosciutissime opere esposte, in cui scava dei vuoti in funzione di luci e d'ombre, cerca ancora l'effetto pittorico.

Ed ora veniamo agli scultori veri e propri, dividendoli subito per tendenza e per affinità, iniziando da quelli che, pur partecipando al rinnovamento plastico del nostro secolo, sono ancora su una linea tradizionale.

Accenneremo prima agli stranieri. Maillol, che è il maggiore erede della tradizione plastica francese, dopo aver iniziato nel clima impressionistico,

Continua a pag. 4.

Enotrio Mastrolonardo

Lirica italiana del Novecento

3.

Non si dimentichi, del resto, come l'opera critico-estetica del Gargiulo fosse più o meno scopertamente in polemica con l'estetica crociana e soprattutto contro il crocianesimo «letterale»; parrà quindi naturale che uno studioso di educazione crociana come il Flora, avvertendo il punto-limite della teorica del Gargiulo nella sua insistenza sul mezzo espressivo, ribattesse come il *tono* — elemento di importanza primaria nel fenomeno poetico — sia da intendersi non tanto come «suono», come pura «inflessione fisica», ma come «un'armonia di rapporti interiori, configurata sulla nostra esperienza umana, dalla grafia sensitiva che noi facciamo con parole e suoni e segni» (22), dove quasi sembra preludersi, con quel concetto di «armonia di rapporti interiori», al motivo del *lirico equilibramento* che più recentemente il Calogero avrebbe nella sua filosofia dell'arte posto al centro della *esperienza lirica fondamentale* assumendolo come momento necessario anzi peculiarità essenziale della poesia (23).

Appar dunque chiaro, già da questi frammentari accenni, come nel più recente pensiero estetico d'ispirazione idealistica si venisse sempre più chiarendo — in opposizione alle vecchie retoriche formalistiche e classicheggianti e sulla scia di innumerevoli indicazioni e prefigurazioni avanzate con più lucida e risentita coscienza già nel clima romantico (e si sono fatti molti nomi, da Novalis a Leopardi) — un concetto più dinamico di poesia, intesa non più come modulo o qualità dell'espressione, definibile e classificabile in rapporto al suo *oggetto* estrinsecamente considerato, ma come slancio e vibrazione spirituale, *energia* tesa ad animare quell'interiore mondo dell'artista che solo nell'opera in concreto si realizza nell'indissolubile sinolo di materia e forma, ispirazione e volizione, ideale e realtà (24).

Se vi sono indubbiamente dei rapporti, sia pur profondi e non occasionali, tra le estetiche neo-idealistiche e il nuovo clima della poesia novecentesca non dobbiamo del tutto trascurare alle origini di questo rinnovamento le possibili suggestioni esercitate dal bergsonismo in cui, di contro all'intelligenza che esercita un'attività preminentemente riflessa e si trova ad essere dominata e quasi contaminata dalla materia che essa si sforza di dominare prendendone coscienza, l'intuizione viene ad assumere una peculiare virtù di penetrazione spirituale, sì da captare i sensi più profondi della realtà, identificandosi con lo spirito stesso della vita (25); per questo nell'approfondire la nuova nozione di «poesia pura» come sforzo di superare la relatività dell'accadere e dell'apparire nell'assolutezza dell'essere non si è dimenticato di tentare qualche raccordo e di sottolineare qualche rapporto analogico con il pensiero di Bergson (26). Ricorderemo d'altro canto come l'Orestano in un suo esame critico del futurismo escludesse recisamente ogni possibile influenza del bergsonismo sul pensiero di Marinetti (27).

Rischiosa presunzione è quella di puntare dogmaticamente sui «precedenti» di una poetica per spiegare una poesia; non che si debbano escludere e ritenere illegittimi quei sondaggi, quelle esplorazioni, volte ad appurare le meno appariscenti relazioni tra il pensiero l'arte, la poesia d'un'epoca, chè proprio su questa trama è lecito anzi doveroso impostare la storia letteraria; ma occorre non forzare mai le misure e non illudersi di poter dar ragione, attraverso un prestigioso gioco di dissociazioni e di reintegrazioni, di un movimento letterario, di un'opera poetica. Per fare qualche esempio si conoscono anche troppo bene i nomi avanzati dagli studiosi a proposito degli influssi esercitati da correnti artistiche e da singoli poeti francesi sulla lirica italiana del Novecento, da Baudelaire a Rimbaud, da Verlaine e gli altri simbolisti ai surrealisti — e Valery vorrebbe un discorso a parte — ma come ridurre tutte le poetiche analogistiche ad un prodotto di derivazione straniera e d'altro canto come prescindere da quei nomi, da quelle tendenze d'Oltralpe senza rischiare di precludersi una compiuta intelligenza del fenomeno?

(Continua).

Alberto Frattini

(22) F. FLORA, *La poesia ermetica*, Bari, 1947, p. 46. A proposito del tono inteso come interiore modulazione della parola si veda dello stesso autore *I miti della parola*; (Bari, 1942): «Si sa bene che le parole hanno la loro vita soltanto nella pronuncia e che anche per questa parte si potrebbe parlare del tono in cui esse si modulano e si dispiegano (...). Per quanto si creda di essere alieni da questa interiore pronuncia, che è il vero respiro della lingua poetica, non si può uscire dal suo dominio». (p. 33, Nota).

(23) Sull'estetica del CALOGERO (nel vol. *Estetica, Semantica, Istorica* dello stesso, Torino, 1947) si veda: A. FRATTINI, *Poesia e linguaggio*, *Idea*, 15 luglio 1951 e *La critica letteraria nell'Estetica del Calogero*, *Convivium*, 1952, n. 4.

(24) Cfr. nell'Enciclopedia Treccani la voce «Poesia» di G. Gentile.

(25) HENRI BERGSON, *L'évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, 77a ed., 1948, pp. 267-268.

(26) MARIO PETRUCCIANI, *Intuizionismo ed ermetismo*, *Idea*, a. II, n. 41.

(27) FRANCESCO CARDARELLI [illegible], *Marinetti e il Futurismo*, *Rassegna Nazionale*, giugno 1938.

VETRINETTA

VINCENZO CARDARELLI, *Il viaggiatore insocievole*, Bologna Cappelli.

«Per me viaggiare è sempre stato una catastrofe. E tutto l'incanto d'essere in un paese che non conosco dura quanto può durare il mio sogno. Una volta che mi sono reso conto di dove sto e delle persone che mi circondano, addio, ricomincia la noia di esistere. Ciò spiega la mia difficoltà a far conoscenze di ferrovia o d'albergo, la mia nessuna tendenza a viaggiare in carovana, e via discorrendo. Sono un viaggiatore insocievole». In questa significativa considerazione o «confessione» di Cardarelli è reperibile lo spunto che ha suggerito il titolo del volume, il quale raccogliendo una serie di elzeviri di vario argomento ma prevalentemente in chiave autobiografica può suggerire l'immagine di un fantasioso viaggio nello spazio e nel tempo, dall'Italia preistorica e villanoviana all'Italia umbertina. Il libro dunque pur non offrendo che una serie di pretesti ariosi di vita vissuta e di costume oltre che di letteratura (segnaliamo la «messa a punto» sulla discorsività e la «purezza» in poesia, utilissima per meglio intendere la «poetica» cardarelliana) si legge e si gusta come una nuova felice testimonianza di uno dei nostri più significativi prosatori del '900. Da segnalare a parte il saggio «La fortuna di Leopardi» che del resto avevamo già avuto occasione di conoscere e di apprezzare altrove.

ALBERTO FRATTINI

GINO GEROLA, *Tempo d'Avvento*, Firenze, «Quaderni dell'Arlecchino».

Una poesia dolce, intima, affidata ad un linguaggio educato. Se questa è la prima prova poetica del giovane Gerola, possiamo attendere molto da lui. Qua e là una maggiore concentrazione di linguaggio avrebbe forse giovato alla potenza del dettato.

Si legga attentamente *Il tuo giorno verrà*: «Non piangere se il vento / ha portato l'inverno / e ora stride sui pianori / lassù forse ti coglie improvvisa la sera; / se i tempi urlano alle porte / e voci e campane / non implorano il cielo, / non gridare il tuo strazio / all'eco delle nevi. / Non senti qualche soffio / schiudere lembi d'azzurro / come annunzio sereno d'oltre stagioni? / non avverti forse / gli orizzonti che tremano lontano? / Non buttar la speranza / come un fiore di colchico; / il tuo giorno verrà; / c'è tanta pace fra i cipressi / qui dove un giro immenso di colline / è illuminato dagli ulivi. / dove sembra che dai viali / canti la primavera! / I coloni che potano sugli alberi / straziati dalle folgori, / nei fuochi del tramonto, / hanno diafane le mani / come stirpi rinate dalle rovine / di roghi immani».

E forte delicata pensosa (piena di gioia cristiana) la lirica dedicata al *Fratello dopo la sua prima messa.*

In ascolto, forse troppo folta di parola, ha un felicissimo inizio: «Quando la pioggia lapida la notte / e fa deserto il mondo / o si levano sogni di campane / a cullare i crepuscoli, / ognuno attende una voce / che rompa i silenzi / in cui l'anima affonda, / rianimi le solitudini, / le selve inestricabili / che s'affollano intorno...».

Un volumetto che se canta tanta tristezza (la nostra condizione mortale) finisce in un lume di speranza suprema: «Ma i vulcani / da millenni sommuovono la terra; / e nessuna sorgente è disseccata. / Domani detergeremo la fronte / in onde illimpidite, / seppelliremo i morti / lungo recenti fiumi, / per risentire il tuono d'altre notti / inseguendo il volo risorgente / d'un dio mutevole e fisso / che ha dimore beate / ignote al nostro sguardo».

CARLO MARTINI

PLAUTO, *Il militare borioso - La mignatta*, Milano, Mondadori.

Plauto occupa un posto del tutto particolare nella storia della cultura e del teatro italiano. Fra i classici della commedia è forse il solo che sia entrato nella consuetudine, che appaia familiare sui nostri palcoscenici da diversi secoli, da quando, nel Rinascimento, fu addirittura l'ispiratore del nostro nascente teatro profano. Nè Aristofane, nè Terenzio, nè lo stesso Molière, hanno esercitato un tale potere sulla nostra scena, sono divenuti così popolari (al punto che abbiamo diversi scenarii di commedie dell'arte tratti dalle commedie di Plauto). Quando il latino era lingua familiare nelle corti, non mancarono rappresentazioni nella lingua originale. Come più tardi, non ne mancarono versioni vicine al dialetto. C'è una ragione profonda in questa posizione di privilegio che l'opera di Plauto ha sempre tenuto nella storia del nostro teatro. Ed è che essa affonda nel terreno del nostro popolo, e per quanto siano trascorsi due millenni e tanti uragani l'abbiano sconvolto, il terreno è ancora quello. Plauto, più che latino, è italiano, ha le nostre maschere, i nostri personaggi, i nostri lazzi. Da Plauto a Ruzzante il passo è breve: si compie nel cerchio della natura italica, e ci porterà poi fino a Petrolini.

L'introduzione che Ripamonti ha steso per le sue traduzioni, spiega e chiarisce tutto questo con agilità e piacevolezza di scrittura, facendo rivivere con evidenza lo spettacolo plautino di quell'epoca, la sua ormai irraggiungibile vitalità, le sue singolari forme sceniche. Ripamonti denuncia molto schiettamente i limiti della sua ricostruzione e della sua fatica di traduttore: ma è forse troppo modesto. Anche a distanza di millenni, i testi da lui tradotti serbano un indomito vigor comico, e per chi intende studiare e conoscere la nostra gente e il suo teatro, sono ancora preziosi. Diciamo pure che dopo duemila anni in essi fermenta ancora l'umorismo più esplosivo che ha caratterizzato l'umanità delle nostre popolazioni, in una delle grandi tappe del giro festoso della commedia in Europa (tra Plauto e la commedia dell'arte sorge Molière: il comico — non il satirico e il brillante che hanno altre direzioni ed altri cardini — trova tra questi tre nodi la sua situazione e la sua vita, restando Aristofane sempre leggermente distaccato dal nostro gusto). Ricco di riferimenti storici e culturali, di notizie e di considerazioni, lo scritto introduttivo di Ripamonti potrà dirsi d'ora in avanti fra i più utili in materia per gli studiosi e gli amatori di storia del teatro. E le sue traduzioni — che, col testo a fronte rendono particolarmente gradevole e interessante la lettura — sono un modello di fedeltà allo spirito del testo, fedeltà che si articola in arguta scioltezza, in teatralità festosa ed avvincente.

VITO PANDOLFI

LA FRANCE, *Géographie et Tourisme*. Parigi, Editions Larousse.

La Libreria Larousse di Parigi, benemerita e nota a tutti gli studiosi per le sue pubblicazioni enciclopediche, ha ora pubblicato il secondo volume, (come il primo stupendamente presentato con dovizia di illustrazioni anche a colori, ed artisticamente rilegato), dell'opera *La Francia*.

Con questo, si completa il lento ed appassionato viaggio attraverso tutti i paesi di Francia. Eccoci ora edotti — come conviene ad ogni uomo moderno di esserlo —, sulle sue bellezze, le sue ricchezze, le testimonianze del suo passato, nulla più ignorando della sua anima profonda.

Perchè questo «ritratto» della Francia è *totale*, in analisi come in sintesi, in superficie come in profondità. Fa pensare a quelle pitture di un Memling in cui, per l'accumulazione dei dettagli veri e scelti, appare la verità *intima* del modello.

Di pagina in pagina, noi vediamo così delinearsi la «persona Francia», diversa, complessa, quasi inafferrabile per chi non l'ha veramente percorsa in tutti i sensi. Perchè è proprio nella sua ossatura geologica, nella rete dei suoi fiumi, nelle sue aperture sul mare, nel suo clima, che sta, potenzialmente, il genio di una nazione.

In tal modo Taine spiegava lo spirito di La Fontaine con la sua natìa Champagne, e Barrès cercava il segreto di Giovanna d'Arco sugli altipiani della Lorena spazzati dal vento.

Molti libri sono già stati consacrati allo studio della Francia *visibile*. Ma nessuno, mi pare, può rivaleggiare con quest'opera veramente nuova: opera di studio che si legge con piacere e con entusiasmo —, viaggio che non è solamente intellettuale, con lunghe e piacevoli «passeggiate» attraverso tutte le regioni descritte. In tal modo, la geografia diventa *azione*, i «primi piani» fanno seguito alle vedute panoramiche, e così ci capita di scoprire una antica fontana monumentale, una chiesa del '500, nascosta tra due colline, lontano dalle grandi vie di comunicazione.

La Francia. Geografia e Turismo è anche un autentico «libro d'Arte». I due volumi, nelle loro 1120 pagine, con oltre 1700 illustrazioni ove cantano i bianchi, i neri, le mezze-tinte, ove ci sono restituite le porpore dell'autunno nella Ile-de-France, il turchino antico del Mediterraneo, i bianchi e rosa delle primavere normanne, giustificano e spiegano l'entusiastica, commossa — e commovente — prefazione di Georges Duhamel che, da sola, meriterebbe un lungo e cordiale studio.

CARLO BOCCARA

ALFIO COCCIA, *La brigata studiosa legge «Il Milione» di Marco Polo*, Milano, Aquilone.

Al fine di rendere più agevole, più divertente e più moderna, a chiunque, in modo particolare ai più giovani, la lettura del favoloso *Milione* di Marco Polo, Alfio Coccia ha pensato d'inserire spiritualmente l'avventuroso viaggio del grande navigatore veneziano nella vicenda di un gruppo di ragazzi. Al centro rimane, naturalmente, il racconto di Marco Polo, nel suo dettato più completo, dispiegato lungo i suoi emozionanti e fantastici itinerari, a cui s'accompagna, come guida alla lettura, un romanzo di ragazzi attorno ai loro allegri e istruttivi vagabondaggi turistici. E' la prima volta che il *Milione* viene presentato ai lettori in un modo che non sia la solita, se pur affascinante, traduzione dell'Anonimo fiorentino, intrecciato, legato ad una vicenda attuale, dove il racconto che l'accompagna, anticipandone e preparandone lo svolgimento avventuroso, serve, oltre che come guida spirituale, come commento acuto e spiritoso, pieno di annotazioni e di osservazioni che rendono la lettura più viva, più interessante, se è possibile, e più nostra.

La lettura alternata del testo antico con quello moderno, del viaggio favoloso del grande veneziano con i vagabondaggi turistici degli allegri e studiosi ragazzi, diviene una sola, fusa con sensibilità e accortezza in un racconto che avvince allo stesso modo il lettore, il quale, con lo stesso interesse e la stessa curiosità, passa dalla scoperta della Tartania, delle tre Indie e di tutti gli altri leggendari Paesi dell'antico e segreto Oriente, alla nota e amata visione dei nostri paesi più belli, delle nostre località più suggestive, che la brigata visita; dalla conoscenza di tanti misteriosi e terribili personaggi della storia orientale alla conoscenza dei cinque ragazzi, ansiosi di viaggi di avventure e di sapere. Alfio Coccia ha saputo creare una nuova piccola vicenda nella grande vicenda antica, senza che questa, così famosa e universale, riuscisse a prendere il sopravvento e a far dimenticare l'altra, con il fascino e l'interesse che le vengono dal tempo e dalla storia.

Il racconto è uno solo e, al termine della lettura, il lettore non scorderà più il miracoloso viaggio del Veneziano, reso così vivo e attuale, ma, allo stesso modo, si ricorderà del romanzo dei ragazzi e delle sue pagine più belle, scritte dal Coccia con un dettato agile, sicuro e, in alcuni punti, persino commovente, come quando la studiosa brigata si reca a visitare l'Ossario dei Caduti nella guerra 1915-1918.

Alfio Coccia, con quest'originale *Milione*, ci ha dato un'opera di divulgazione e di cultura assai raro nella letteratura infantile contemporanea, ricco di valori non solo letterari e storici ma anche patriottici e morali, che dimostrano la serietà e la nobiltà della sua preparazione intellettuale.

L'edizione, che «L'Aquilone» ha curato con signorilità nella Collezione Albadoro, Serie Oceano, è quanto di meglio l'arte grafica moderna può offrire. La veste di misurata eleganza, in grande formato, arricchita da numerose tavole a colori e da molte illustrazioni di Cimino, è di una grande bellezza editoriale ed onora le Edizioni dell'«Aquilone» di Milano.

ENOTRIO MASTROLONARDO

ITALO SVEVO

Continuazione dalla pag. 1.

stico, proprio dello Svevo; e se si volesse indicare la nota distintiva e caratteristica di questo mondo, direi ch'essa consiste nel motivo dominante della «senilità», intesa in senso ideale, ossia come «condizione» senile, e quindi come atteggiamento piuttosto contemplativo che pratico, piuttosto passivo che attivo, di fronte ai molteplici problemi della vita. Italo Svevo è il poeta della «senilità»; e, si può aggiungere, della «malattia», se è vero che tale senilità è assai vicina ad uno stato morboso (e più in senso morale che fisico) dell'organismo. L'originalità peculiare dello Svevo come scrittore-artista dell'autoanalisi e dell'introspezione (ed accanto ai tre romanzi siano ricordati il *Corto viaggio sentimentale*, i racconti ed i lavori teatrali, appendici minori dell'attività narrativa) consiste, a nostro avviso, soprattutto in questo; ed è qui che va ricercata la più vera gloria del nostro romanziere, ossia il tributo di umanità ed il messaggio d'arte, da lui recati alla storia letteraria e, più vastamente, alla storia spirituale del Novecento europeo.

Bruno Majer

Scultura all'aperto a Varese

Continuazione dalla pag. 3.

rengi ai suoi modi, cercando di ricostruire i volumi in senso architettonico, secondo il grande modello grecoromano. Si veda il bellissimo bronzo *Armonia* che ha una squisita e perfetta impostazione classica.

Anche Despiau, dopo essersi staccato dall'impressionismo, vi rengi con forza. L'opera presente, *Assia*, ha un equilibrio formale d'impostazione classica. Operano sulla spinta di questa concezione, anche il tedesco Lehmbruck, il cui torso di donna ha una bella pienezza plastica, lo svizzero Haller e l'altro tedesco Kolbe.

In questa zona conviene collocare anche De Fiori, nato a Roma, naturalizzato tedesco e morto nel 1945 in Brasile, per quanto nel suo naturalismo postimpressionistico ci sia già un sapore primitivo, e il belga Wouters, la cui *Danzatrice folle* ha uno slancio arditissimo, proiettata nello spazio con squisito equilibrio di forme.

Fra gli italiani, si affaccia immediatamente la figura di Medardo Rosso, per quanto egli sia rimasto sempre dentro il clima impressionistico e non abbia avvertito l'urgenza di solidificare le sue forme immerse e dissolte nella luce. Qui si rivelano opere famose come *Bambino che ride*, *Madame Noblet* ed *Ecce puer*, i cui contorni si espandono nell'atmosfera con passaggi dolci e armoniosi.

Manzù, invece, volle portare più avanti l'insegnamento di Medardo Rosso e, partendo dai suoi risultati, seppe dare corpo e peso alle forme nella luce. Il suo *Cardinale* ha un'importanza architettonica che riempie lo spazio.

La strada iniziata da Maillol è stata, come in un volo, superata dal cubismo, che, staccatosi decisamente dalla tradizione, pone il problema dell'oggetto e della figura intesa come oggetto nella composizione plastica. Non altrimenti deve essere guardata e compresa la scultura di Laurens, di Lipchitz, di Zadkine e di Wotruba, per quanto ognuno abbia la propria personalità e segua una propria visione.

Il meglio rappresentato è Lipchitz, che ha una monumentale figura risolta con originale invenzione, attraverso cui la forma umana è scomposta e ricomposta come una macchina.

In questo clima di disintegrazione della realtà e di deformazione espressionistica, s'inseriscono con un loro spirito primitivo, il tedesco Barlach, che ha modi quasi medievali; il francese Couturier, con le sue forme allungate e sproporzionate; lo svizzero Giacometti, filiforme e gotico; la francese Germaine Richier, che scolpisce con un senso barbaro figure quasi animalesche; l'altro francese Adam, il cui intellettualismo lo spinge ad indagare e ad elaborare forme primordiali.

Qui possiamo collocare anche Arturo Martini, benchè il suo profondo sentimento poetico e fiabesco lo innalzi in un'aria metafisica. Avremmo però desiderato rivedere alcune sue opere più importanti, per quanto *L'ossesso* abbia una forza espressiva addirittura impressionante e il *Leone* un'impostazione architettonica risolta in senso etrusco. Fazzini ha modi decadentistici e manieristici. Agenore Fabbri è presente con alcune terrecotte policrome scolpite con forza popolaresca e senso drammatico della forma, mentre Minguzzi ha una singolare scultura, *Il caprone*, scavata con acuta plasticità, e *L'acrobata*, modulato ritmicamente.

La frattura fra la realtà e l'immagine plastica è decisiva e irrimediabile con l'astrattismo. Dopo il ritorno alle forme primordiali di Brancusi, il grande assente di questa Rassegna, si afferma la «scultura del novo», che era stata dei Chinesi e degli Khmer. Di fronte a Moore, che conserva ancora un'ispirazione umana nei suoi freddi simboli, scavati con dei grandi vuoti pieni di luce, Arp si distacca per la sua intransigente concezione della scultura, intesa nella sua essenza materiale e nei suoi valori formali. Con Arp la plastica conquista una purezza assoluta, riportata ad una funzione architettonica in una ricerca di armonie e di ritmi. Qui è esposto il bronzo *Concrezione umana*, vivente forma nello spazio.

Barbara Hepworth cerca di spingersi ancora più in là, ma il suo cerebralismo la porta con *Forma in tensione* al sasso levigato. E neppure resistono, in una ricerca di valori assoluti, le estreme raffinatezze di Armitage, le lamiere cromate di Max Bill. L'americano Calder bisogna invece intenderlo nel suo estremo rigore spaziale, anche quando sembra divertirsi con gli equilibri dei ferri colorati di *Mobilio*. Reg Butler ha portato la scultura ai ritmi scanditi e alla linea pungente dei fili di ferro.

Sono stati scelti a rappresentare la concezione astratta della scultura italiana, Mirko, che ha un *Gallo* inteso come un'armatura di ferro; Lucio Fontana, che ha due fantasie spaziali in ceramica accese da brividi di luce; Alberto Viani con un *Nudo* di forma elicoidale in movimento.

Enotrio Mastrolonardo

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 870-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 46 - ROMA, 15 NOVEMBRE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 68096

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

SOMMARIO

Letteratura

A. CHIARI - *Omaggio a Savonarola.*
A. M. CRINÒ - *Cosimo dei Medici a Cambridge e ad Oxford.*
E. DE MICHELIS - *La critica dei contemporanei.*
E. ESPOSITO - *Un libro su Bacchilide.*
A. FRATTINI - *Lirica italiana del Novecento (4).*
G. SANTANGELO - *Vitalità del De Sanctis (fine).*

Arte

V. MARIANI - *Commentico di un premio di pittura.*

Musica-Cinema

G. L. RONDI - *«I vinti» di Antonioni.*
D. ULLU - *Alfredo Casella.*

VETRINETTA

BARTOLINI - LUKÁCS - MAUROIS
STEFANINI - STERN - VIALATOUX

LA CRITICA DEI CONTEMPORANEI

Avviene spesso, a chi fa critica di letteratura contemporanea, di venir richiamato a un maggiore controllo sulla misura dei giudizi che viene offrendo di questo o quello scrittore vivente; giudizi rimproverati in blocco di troppa larghezza, appetto a quelli che tutti accogliamo in noi sui grandi scrittori del passato.

Vengono tali richiami dai custodi della tradizione, meritamente solleciti nel dare studio e amore a ogni minimo momento, anche più aneddoticamente curioso che poeticamente rilevante, della nostra letteratura, purchè passata; quegli stessi, o i loro certi e augurabili successori, che fra cinquanta, settant'anni, non prima, dedicheranno sè e sproneranno gli altri a pazienti ricerche di biblioteca su ogni minimo momento e curiosità aneddotica d'oggi, ma che intanto credono in buona fede loro cómpito (come lo crederanno fra cinquant'anni per la letteratura di allora) tuonare in pubblico e in privato contro gli sviati, che si ostinano a leggere i libri anche dei vivi. Nei confronti degli scrittori viventi, curioso fenomeno accade a quei critici del passato. Potranno essere imbianchiti alla polvere delle biblioteche, sotto quella polvere giace pure il ricordo di una poesia che essi stessi un tempo vagheggiarono scrivere, forzatamente non appagata da nessuna delle poesie che gli altri scrivono; potranno essere intinti quanto si vuole di animo storico — per il quale, di ciò che è avvenuto bisogna cercare perchè e come avvenuto, non insegnargli come doveva avvenire — non perciò rinunziano al tentativo d'influire pedagogicamente su una storia che si viene svolgendo sotto i loro occhi, diversa dalla storia che essi avrebbero voluto svolgere; ed è il medesimo cambiamento di piani, per cui lo storico imparziale delle varie forze che tesserono la storia politica del passato, si fa il politico parziale della politica in atto, sapendo che rinunziare a essere una forza agente vorrebbe dire rinunziare alla propria dignità di uomo, non però a essere una forza agente, benchè non di propulsione, d'inerzia.

Sennonchè, la poesia è fenomeno meno collettivo, sociale, della storia politica, e per partecipare in effetti allo svolgersi della storia della cultura, in quella zona particolarmente di punta dove la storia della cultura s'identifica col nascere della poesia, manca a quei critici amorosi del passato un sentimento altrettanto amoroso del presente — di quel particolare presente — che nella prospettiva del loro animo è piuttosto un inattingibile futuro. Perciò, nonostante il rispetto che a essi nel loro campo è dovuto, muovono talvolta il riso quando si scandalizzano per es. che a proposito di uno scrittore d'oggi venga nominato il Leopardi, il grande Leopardi; come se i grandi poeti non fossero tali, appunto perchè non restano in cima al piedistallo, statue di marmo, ma perchè le loro esperienze e soluzioni si ripresentano sempre, atte perciò a illuminare questo o quel problema, anche del minimo, oggi. Sembrerebbe che soltanto loro, gli arcigni verso il presente, conservino la prerogativa e il privilegio di leggere le grandi opere del passato, essi contemporanei di quelle opere se non proprio autori in compartecipazione; sul che si vorrebbe deluderli, ricordando che la loro stessa critica di quei grandi importa nella misura, che partecipa di una cultura non già più lontana, ma più vicina, a quella di cui, come d'oggi, essi si rifiutano perfino di ammettere l'esistenza.

Tuttavia, non è che i loro appunti ai colleghi, che lavorano sulla letteratura contemporanea, restino in tutto senza effetto, benchè incomprensivi; cioè, non sono del tutto incomprensivi e privi di verità. Essere comunque costretti a maggior controllo sulla propria critica, non è mai cosa perduta per nessun critico serio; senza dire che quel tenace richiamo al nostro grande passato, contribuisce a mantenerlo fruttuoso anche in chi si dedichi ex professo soltanto allo studio della letteratura contemporanea: uno studio, che dall'approfondito riferimento alla letteratura di ieri non potrà che risultare approfondito anch'esso. E non importa che, a gran dispetto dei pur ascoltati consiglieri, conseguenza sarà non la diminuzione, ma la moltiplicazione degli accostamenti sacrileghi di grandi morti ai vivi. Perchè bisogna, sì, occuparsi, studiando, di molte cose; ma per occuparsi, scrivendo, di poche; e queste poche non le scegliamo noi, ma siamo noi scelti da loro: chiamati cioè da un nostro personale e particolare interesse e problema, senza cui non c'è serio lavoro nè di critica nè di storia.

Sennonchè, per quanto grande sia il controllo che un critico di letteratura contemporanea eserciti sulla misura dei propri giudizi, c'è caso che uno scarto resti ineliminabile fra la sua misura e la misura che potremmo dire obiettiva, come tale che non è solo di quegli arcigni, ma anche del comune lettore: più ancora, dello stesso autore di quei giudizi, se vi ritorna più in là. Nei casi più vistosi, è lo stesso fenomeno dello studente nei riguardi del pur minimo autore oggetto della sua tesi di laurea, e così dell'erudito chiuso nel proprio cerchio di studi: dalla visuale di tutto il resto egli è difeso come portando i paraocchi dei cavalli, e più solitaria, più grandeggia l'unica cosa ch'egli sa. Sono i casi, contro cui suona giusto il richiamo dei cattedratici che dicevamo; ma stretto e sbagliato vedono essi nel caso più serio, quando già il critico di letteratura contemporanea si è munito contro il pericolo denunziato, ma quello scarto, quella sproporzione del giudizio, tuttavia rimane.

Caso interessante, sottile; e riducendolo all'espressione più semplice, nasce dal sentito bisogno d'isolare quel tale romanzo, quella tale lirica nella gran massa della produzione libraria, giornaliera ed effimera, affermandone la serietà non effimera e, quali siano poi da riconoscerne i limiti, la sua preliminare importanza sul piano delle cose che importano. Come chi, volendo indicare intanto la qualità d'arte di un romanzo come *I Malavoglia*, nei confronti di altro romanzo venuto insieme a occupare la vetrina del libraio, mettiamo *Cuore infermo* della Serao, cominciasse col dichiarare il primo della famiglia della *Divina Commedia*; accostamento certamente sproporzionato, e non perciò sbagliato, perchè, per quanto grande sia la distanza di effettiva poesia che separa due opere ciascuna, in diversa misura, poetiche, la distanza che corre fra due opere in diversa misura poetiche è sempre incomparabilmente minore che fra un'opera poetica e una non: talchè le due ultime sembrano appartenere addirittura a due regni naturali diversi, anzi l'una alla vita, l'altra al limbo delle cose che non ebbero vita mai. E' un niente, ma un niente incommensurabile, che fa partecipe il neonato della stessa vita vivente di tutti gli uomini vivi, e lo distingue da un aborto. E s'intende che questo preliminare innalzamento di un'opera d'arte, anche piccola, ma purchè effettivamente d'arte, sul piano della grande arte, sembri sbagliato, ma lo è solo per chi non vede il problema a cui risponde intanto, cioè di porla di qua da quella linea fondamentale di discriminazione; come s'intende che, quanto più col tempo resterà acquisito questo punto base, tanto più sarà sbagliato insistervi: sbagliato perchè inutile, dal momento che nulla è sbagliato, finchè utile è.

Fin qui siamo nella specie più elementare di critica, quella che sta contenta al giudizio di gusto, poesia e non poesia; ma non diverso è il caso della critica meglio pensata, che dal giudizio di gusto parte per istudiare in azione il formarsi di poesia e non poesia in reciproca dialettica di forze positive e dissolutive, col pericolo di cader nell'astratto solo quando perda il necessario riferimento e controllo della pagina puntuale. Anche questo dialettizzare sul presente suona campato per aria a chi, tutto vedendo in confuso, giudica priva di storia la letteratura la cui storia viene formandosi lentamente sotto i suoi occhi; a chi cioè manchi del gusto necessario a sentire la poesia d'oggi, e quindi i determinati problemi critici che essa presenta. Questo dialettizzare, questo storicizzare spiega; ma nulla spiega a chi non abbia accolto in sè la pura sensazione di bellezza, su cui si basa. E anche qui, non importa se nel mettere in rilievo le oscure forze in azione, il rilievo che vengono acquistando è sproporzionato a ciò che sono; comprendiamo anzitutto il fenomeno, nella diversità dei suoi elementi costitutivi, nel suo processo interiore — dice il critico di letteratura contemporanea: ci sarà tempo dopo, a dosare meglio il tono, a passare una pàtina di biacca sui colori troppo accesi. Senza dire che spesso, guardando meglio le cose, il fuoco che anima le pagine di tal critico, e fa sembrare troppo accesi i colori, è entusiasmo non per la bella poesia oggetto di studio, quanto per il problema critico di cui egli sia riuscito a dare la soluzione, la legge che era il segreto della bella poesia, sia qual sia il suo grado di bellezza: un entusiasmo, un fuoco, un gridare come Archimede «èureka», proprio an-

Continua a pag.

Eurialo De Michelis

COSIMO DEI MEDICI
A CAMBRIDGE E AD OXFORD

Fra i viaggi di italiani all'estero durante il Seicento è notevolissimo per la letteratura cui diede luogo e per i rapporti di amicizia che rafforzò fra il Granducato di Toscana e la Corte di Londra, il viaggio che il Principe Cosimo de' Medici, figlio del Granduca Ferdinando II, compì dal settembre 1668 all'ottobre 1669 attraverso la Spagna, il Portogallo, l'Irlanda, l'Inghilterra, l'Olanda e la Francia.

Il Principe Cosimo, allora nel suo ventisettesimo anno di età, partì da Firenze il 19 settembre 1668 con un seguito non molto numeroso, dato che viaggiava in incognito «per non dar molestia nei luoghi da dove passava» era la giustificazione ufficiale, ma è molto probabile che sia nel vero il Galluzzi, che nella *Storia del Granducato di Toscana* osserva che Ferdinando II, che aveva incoraggiato questo viaggio anche per sottrarre il figlio alla penosa situazione familiare che si era determinata dopo il male assortito matrimonio con Maria Luisa d'Orléans, nipote di Luigi XIV, non era disposto a spendere le somme favolose necessarie per un viaggio principesco. Diversi gentiluomini del seguito, il Marchese Filippo Corsini, Filippo Marchetti, Lorenzo Magalotti, che già era stato in Inghilterra l'anno prima, Giovanni Battista Gornia bolognese, medico particolare del Principe, ci hanno lasciato interessanti relazioni di questo viaggio. La relazione ufficiale è però quella che si conserva manoscritta alla Biblioteca Laurenziana di Firenze nel famoso codice n. 123 in due tomi del fondo Palatino, notevole per le sue proporzioni e per i magnifici acquerelli che lo illustrano, di cui non è stato ancora identificato l'autore. Mentre della parte che si riferisce alla Spagna e al Portogallo e di quella riguardante l'Olanda sono state pubblicate edizioni critiche rispettivamente dal Riverò e dallo Hoogewerf, non è ancora pubblicato il testo italiano relativo al viaggio in Inghilterra, nè gli acquerelli che l'illustrano, e questi e quelli sono adesso noti al pubblico solo attraverso una sciatta traduzione inglese pubblicata a Londra nel 1821 illustrata da incisioni che vorrebbero essere riproduzioni degli acquerelli del manoscritto laurenziano. Quanto prima mi propongo di pubblicare l'edizione critica del testo italiano, illustrandola con riproduzioni fotografiche degli acquerelli, alcuni dei quali di grandissimo interesse storico.

Ci sono buone ragioni per credere che Lorenzo Magalotti sia l'autore almeno di una parte di tale relazione, non ultima delle quali l'esistenza di uno scartafaccio, autografo del Magalotti, che oltre a contenere la descrizione del viaggio in Spagna e Portogallo, comprende anche quella di una parte del viaggio in Inghilterra. Tale manoscritto si trova alla Biblioteca Nazionale di Firenze nel fondo Conventi Soppressi.

Ci limiteremo adesso ad accennare alla visita che il Principe Cosimo fece ai due centri universitari inglesi Oxford e Cambridge.

A visitare l'Università di Cambridge il Principe era stato invitato durante il suo soggiorno a Newmarket, dove si trovava per assistere alle corse dei cavalli. Il sabato 11 maggio, recatosi a Cambridge, prese alloggio al «Rose Inn». Aveva trovato 'le strade per le quali convenne passare piene di popolo, e di numerosa scolaresca accorsa per vedere S. A., et applaudire alla sua venuta'. Al suo arrivo è ossequiato dal Sindaco e dagli Aldermanni, e successivamente dal Collegio dei Dottori 'costituito da quattordici cattedratici vestiti di Toga dottorale di scarlatto rosso con pelle d'ermellino'. La più alta autorità dell'Università, il Vice Cancelliere Edmund Bolders invitò del[illegible]simo a visitare l'Università. 'Nell uscir poco dopo S. A. vide posta in parata dall'una e l'altra parte cominciando dalla porta della casa fino all'ingresso del cortile dell'Accademia la scolaresca vestita di toga di colore secondo la diversità del loro Collegi. 'All'ingresso dell'Università stanno ad attenderlo il Vice Cancelliere e i Cattedratici, che gli danno il benvenuto con un breve discorso in latino e l'accompagnano quindi a visitare la biblioteca 'nella quale in gran copia sono libri di qualsivoglia facoltà tanto antichi che moderni, quivi riposti per publico servizio dei Professori e degli scolari'. Quindi viene introdotto nell'aula magna dell'Università dove fu fatto accomodare 'nel luogo più degno d'una gran tavola ricoperta da un tappeto intorno la quale in distanza proporzionata erano disposti i Cattedratici. 'Il Professore delle lettere umane pronunzia un'orazione in lode di Cosimo' la quale benchè fusse latina essendo pronunziata con un certo accento non riuscì men difficile a intenderla di quello che segua del proprio parlare inglese. 'Si passa quindi alla cerimonia del conferimento del grado di *Magister Artium*, che il Re aveva proposto fosse dato non solo a Cosimo, ma anche, ci dice il Gornia, a 'tutti i Cavalieri di S.A. che si fussero voluti graduare, costumandosi là dai Principi stessi e Milordi ricevere la dignità dottorale'. Avendo Cosimo declinato l'offerta, 'per rimostrare il Vice Cancelliere la stima che aveva per quegli del servizio di S.A. volle aggregare al numero dei Cattedratici di quella Università il Dottor Gornia, medico dell'A.S. e publico lettore di medicina in Pisa'. Quindi s'inizia la visita ai vari Colleges di cui viene in breve nella relazione narrata la storia, e la sera Cosimo assiste alla rappresentazione di una commedia latina a Trinity College, che 'per galanteria degli abiti e la disinvoltura dell'azioni fu di piacere più che non fu il parlar dei comici assai difficile senza pratica dell'accento a intendersi'. Nella Relazione ufficiale viene dato l'argomento della commedia e la visita a Cambridge non ha davvero in essa rilievo minore di quella che il Principe fece a Oxford: il Dottor John Carr che si era lamentato in una lettera diretta a Joseph Williamson e pubblicata nel *Calendar of State Papers* del poco rilievo che era stato dato nella *London Gazette* alla notizia della visita del Principe a Cambridge e del fatto che non era nemmeno stato fatto cenno della commedia, avrebbe letto questa relazione con grande compiacimento.

Il Gornia nella sua relazione ci riferisce che il Vice Cancelliere nell'orazione di benvenuto a Cosimo aveva detto che se il Principe si fosse fermato tre giorni avrebbe fatto celebrare le calende di maggio chiamandole *Floralia* in onore di Firenze. Il discendente di Lorenzo il Magnifico dovè apprezzare questo pensiero, anche se per la sua austerità e il suo bigottismo era dichiarato nemico di queste forme di diverti-

Continua a pag. 3

Anna Maria Crinò

SIMULACRI E REALTÀ

BEVITORI A DIGIUNO

Il mondo antico dovrebbe appartenere di diritto ai dotti. Essi infatti, quando non hanno preoccupazioni di fazione, lo interrogano e cercano di estrarne motivi di pensiero, specie se codesti motivi continuano a correre nelle nostre partiture. Non è parso vero quindi ai nostri esistenzialisti di fare un viaggio nel tempo per chiedere al mondo greco di venire a testimoniare a favore della loro filosofia. Non è forse vero che i Greci furono ossessionati dal nulla che la morte viene a segnare su ogni vita, umile o alta, miserabile o magnanima? E questo nulla non è forse un abisso assurdo? Un anello con queste due gemme nere del nulla e dell'assurdo può dunque passare da un dito greco a un dito esistenzialista, senza mutar curvatura e raggio.

Sennonchè, gli esistenzialisti son sempre semidotti. I Greci pur nell'angoscia della negra nemica, non hanno mai maledetta la vita. Per gli esistenzialisti invece è un postulato non esser necessario dimostrare la negazione di ogni sopravvivenza. I Greci accanto alla rappresentazione omerica della morte, hanno conosciuto messaggi di pensatori, secondo cui la vera vita comincia dopo la morte. I miti sono perciò ambigui, ma sempre aperti dalla nostalgia di un mondo migliore. Una immortalità senza il corpo era il niente per gli eroi omerici. Ma la mistica greca ha intuito che troppo inferma, troppo dolorosa, troppo angosciata ed inerme è la realtà terrestre per pretendere di uguagliare tutta la realtà. Se la persona nel seno dell'etere è vaga, pure un'immortalità aristocratica riserbata agli eletti, esiste.

I Greci «non seppero fare la sintesi tra i poli della loro cultura, tra il visibile e l'invisibile», che poi compirà la rivelazione cristiana, ma non annullarono arbitrariamente uno dei termini come si compiacciono di fare gli esistenzialisti. Son quindi costoro bevitori d'angoscia a digiuno: a digiuno di una cultura che divide con un po' d'inchiostro la fronte in due.

Se ad ogni modo un pizzico di grecità gli esistenzialisti la bramano, noi non gliela negheremo.

•

Camus mi potrebbe invitare a leggere queste riflessioni di un lirico greco. Leggo: «Di tutti i beni, il più desiderabile per gli abitanti della terra, è di non esser nati, di passare il più presto possibile per la porta di Ade, di riposare seppelliti nelle profondità della terra». Non è questa una tremenda maledizione della vita, che ha gli stessi accenti disperati che s'azzuffano negli scritti degli esistenzialisti?

Teognide di Megara e Sartre e Camus non si bagnano nelle stesse acque affogatrici, il cui corso è lungi e la cui sorgente nasce con il primo ripiegarsi del pensiero su se stesso?

Ed ora Camus apra l'Iliade al canto nono. Dopo lo sgomento di Agamennone e la protesta di Diomede, l'ambasceria si reca nella tenda di Achille. Accoglienza festevole e convito ospitale. Discorso di Ulisse. E finalmente la replica del piè-veloce Achille.

Ora in questa irata protesta del figlio di Peleo c'è, quando il discorso si avvia alla fine, un inno alla vita alto e possente. «Non valgono la vita mia i gran tesori che Troia, la città del bel soggiorno, ebbe, dicono, un dì quando era in pace prima che vi giungessero gli Achei... E bovi e pingui greggi predar si possono, predare tripodi e fulvi capi di cavalli; ma l'anima degli uomini, quando abbia il recinto dei denti oltrepassato, predar non puoi nè richiamarla indietro».

Questo è Omero, l'altro è Teognide. E la Grecia tutta, canta sulla cetra di Omero, e non sullo zufolo di Teognide. Inquietudine, scontento, malinconia, doloranti, acerbi, sono come esangui fiori di padule, calpestati dallo zoccolo di quei cavalli che Achille preda e cavalca perchè corrano verso la vita. La vita è un dono il più grande dei doni che nulla può eguagliare: questo il succo delle parole di Achille. Non rucide interrogazioni, non modulazioni funeree ma inni e canto spiegato in lode della vita.

Questo il senso terrestre della vita, senza l'ombra del di là. Ma anche questa ombra, come certe nuvole, è orlata di luce. Euripide un giorno scrisse: «Chi sa che la vita non sia la morte, e la morte sia vita per noi di quaggiù?».

Si facciano prestare pure da Teognide e da qualche altro lirico del sesto secolo, qualche pizzicato gli esistenzialisti. Ma non stendano la mano su tutta la cultura antica, come se questa li aspettasse e li annunziasse. La loro mano è secca e nulla può stringere, nè può levarsi a battere il tempo, a segnare il ritmo, di quell'ode alla gioia che la vita canta, e la speranza raccoglie per comporre l'inno che non avrà fine.

Varius

UN LIBRO SU BACCHILIDE

Da quando l'Anonimo del *Sublime* ebbe ad affermare per Bacchilide un giudizio di inferiorità rispetto a Pindaro, la critica si è sempre comodamente tenuta entro i limiti del facile schema.

Ma è ormai chiaro che ogni autore antico o moderno va pesato con altri criteri da quelli della vecchia filologia canonica, e cioè con quella più duttile e comprensiva filologia, che è la storia intesa come scienza dell'uomo; sicchè ogni scoperta sul passato (ogni scoperta viva) è l'acquisto di una nuova provincia dello spirito e un definitivo accrescimento di vita. Se ne avessimo l'autorità consiglieremmo al diffuso scetticismo dei più di guardare anche l'archeologia con occhi più teneri: con la speranza, s'intende, che gli archeologi riescano a smummificare l'archeologia. Quel che conta in ogni modo è far capire come gli uomini d'una volta si scaldassero dei nostri stessi gusti e passioni, e trovare, nel raffronto, ciò che nei nostri atti permane di meno labile.

A una più sensibile apertura della letteratura lirica greca ha giovato non poco il fine e sostanzioso magistero di Gennaro Perrotta, che, di là dalle secche d'una valutazione formalistica, ha sempre puntato direttamente nel senso d'una civiltà, a chiarirne i profondi interessi. Benvenuto quindi ogni sforzo che tenda a spiegare nel particolare gli atti e i motivi di quella società; che ne trova, anzi, nel dettaglio, i connotati viventi. Non ha voluto lasciarsi sfuggire un'occasione del genere un discepolo del Perrotta, Bruno Gentili, con i suoi *Studi Bacchilidei* (D'Anna, 1953 — che invero ben sopporterebbero la responsabilità di un titolo meno modesto — importanti e diretti, fondamentali oltre che per i contributi originali di natura grammaticale e filologico-critica, anche per lo spirito amplamente penetrato che li anima dall'interno, e li esprime in una sintesi globale, in una luce cordiale e intuitiva, illustrante e significante fin la minima nota stilistica. Pertanto in forma di iniziale illuminazione (questo libro presuppone la conoscenza, nulla concedei consiglierei la lettura dell'ultimo capitolo *Poetica «Anacreontica»*, onde penetrare da una parte «umana» di passione letteraria, pur presente in Gentili, in un mondo critico così rigoroso e dato, almeno intenzionalmente, come quello che ha annullato le ragioni esterne, allotrie del fatto letterario, e ha tentato l'ordine della verità attraverso la progressiva scoperta di un mistero esemplarmente contratto di vita e di poesia. Di qui, il discorso degli altri capitoli fluisce mobile e variato tra la esemplificazione sempre esatta, viva, acuta, esauriente, e il riporto continuo sottinteso alle ragioni poetiche, e meglio, allo spirito, al tono della poesia bacchilidea.

Singolare e suggestiva è la rievocazione di un incontro (Bacchilide-Pascoli) sulla base di una «melanconica saggezza» e di una «rassegnata visione della vita umana» (si pensi a «I vecchi di Ceo», che ha il suo precedente poetico nell'Ode III); e più ancora in ragione di un corrisposto momento, la cui cornice di decoro scenico è fatta d'incanti cerimoniali, termini e miti pertinenti al mondo anacreontico. Gli epinici II e VI, rispettivamente per Argeo e per Lachon e le interpretazioni del Pascoli nell'«Inno nuovo» e nell'«Inno per Lachon» sono gli estremi palpitanti d'una poetica, la cui caratteristica è data da una certa fluidità scenaristica per continua immissione di immagini e rappresentazioni reali che ininterrottamente si dissolvono in cifre, simboli per consumarsi subito nella fiamma spirituale di un tentato giuoco quasi magico. Lo scolio per Alessandro Filelleno (fr. 20 B Sn), che è del periodo giovanile, e che con lo scolio pindarico a Trasibulo di Agrigento (fr. 124ab Schr=127 Turyn) ha solo rapporti esterni, di genere, offre pur esso elementi chiari e definiti, che richiamano da vicino l'Anacreonte dei carmi più felici: stilizzazione raffinata della struttura sintattica di un linguaggio delicatamente impreziosito; immagini perfettamente rispondenti nel tono, al movimento ritmico che le pervade; gusto per l'ode breve; gioia visiva, predilezione per l'assonanza ritmica e fonica destinata a particolari effetti poetici.

Nei frammenti dei carmi erotici si aggiunge una grazia velata di *humour*, che è vezzo, scherzo, felice dolce malizia; la reminiscenza risale alla pelle e si polverizza in stile di contorno, come poi frequentemente accadrà presso gli alessandrini.

Fin qui il tono, il gusto, lo stile poetico di Bacchilide. Altrettanto interessanti sono i capitoli, in cui il Gentili rassegna e analizza il mondo, entro cui si muove per evaderne, il tormentato spirito del poeta di Iuli.

L'epinicio V e il ditirambo XVI testimoniano infatti il tramonto del mondo eroico dell'epica e nello stesso tempo il diffondersi di una certa visione scettico-pessimistica della vita umana, non estranea alla spiritualità ionica del VI secolo. «Le figure del mito non si atteggiano più agli occhi del poeta nella loro realtà viva, illuminate soltanto dal loro invitto valore guerriero; altri valori in esse egli discopre, approfondendone alcuni motivi psicologici e umani. Di qui il dialogare di questi personaggi, che, nel pathos sempre presente del loro discorsi, s'individualizzano in una nuova realtà, non più eroica, ma più apertamente drammatica». Su questa via, della rete fitta dei confronti e dei riferimenti, si fa luce una lezione di poesia evocata in tutta l'intensità delle sue domande e delle sue figure proposte e, con grazia scontata, si giunge alla importante, seppur periferica scoperta del ditirambo XVI come antecedente letterario delle Trachinie di Sofocle e dell'epinicio V come preannunzio di quel particolare tono, che sarà poi diffuso nell'arte figurativa del IV secolo (si pensi all'Eracle di Lisippo e al Meleagro di Scopa).

Momento maturo e conclusivo va infine considerato l'epinicio III (mito storico di Creso), fornito di una «originalità di concezione e d'espressione poetica che in nessun modo può essere negata». Le affinità, che altri critici han voluto trovare per i varii luoghi con il proemio della Nemea I di Pindaro o con le Olimpiche II e XII, con la Pitica X e con la Nemea XI o con l'elegia alle Muse di Solone e con altro ancora, sono da recludere nel limbo della pre-critica, che solo rare volte offre dati utili tutt'al più per soluzioni marginali e costumistiche di determinati problemi letterari; chè «affinità di motivo non significa affinità di stile o di linguaggio poetico», il quale invero è l'unico elemento positivo nella ricerca critica. Così l'affinità del proemio dell'epinicio bacchilideo con quello della Nemea I di Pindaro «è ca del tono, nel preziosismo barocco delpiuttosto nella convenzionalità impoetil'aggettivazione, nella solennità un po' vuota del proemio in se stesso», che vuol dire, nel *genere*, intendendo per genere tradizione e cultura.

Quel che conta è sentire come la varia topica «s'inserisca e riviva nell'aura poetica dell'epinicio»; per cui scade il metodo della filologia contenutistica, esterna, meccanica, non valida al fine ultimo dell'indagine, «che si propone di scorgere sino a che punto Bacchilide sia debitore alla cultura e alla poesia dei suoi predecessori o sino a che punto da lui dipendano la cultura e la poesia più tarda».

Una certa giustificazione ha la ricerca degli elementi tradizionali, di cui Bacchilide si è servito nella sua narrazione, purchè tale ricerca non si centralizzi, non sia fine a se stessa, ma si limiti all'indicazione di un gusto, di un'esperienza poetica. La critica allora non potrà non ammettere che il poeta ha preferito seguire quella versione «che più offriva materia al suo canto».

L'ultima parte del carme è dominata dalla gnome di tipo simonideo: «Breve è la vita... La speranza accende il pensiero degli uomini effimeri; Apollo possente... disse al figlio di Ferete: «essendo un mortale, due pensieri devi tu nutrire: che domani per l'ultima volta vedrai la luce del sole e che per cinquanta anni ancora vivrai una vita colma di ricchezze. Sii pio e gioisci nel tuo cuore: è questo il migliore guadagno». Nelle serena gioia apollinea Bacchilide supera il tormento morale, che Simonide aveva sofferto, discusso e non contemplato; lo brucia entro un casto velo di pessimismo, che presto si dissolve nella catartica ebbrezza del canto.

Enzo Esposito

OMAGGIO A SAVONAROLA

La ricorrenza centenaria del Savonarola mi pare che abbia fruttato bene

Un po' prima della solenne data, l'Accademia d'Oropa ha pubblicato i brevi *e le* lettere *riguardanti i rapporti tra Alessandro VI e il Savonarola (Torino, I.T.E.R., 1950), con capitoli illustrativi ed un saggio bibliografico; raccolta preziosa per chi voglia ricercare ed aver sotto mano tutti i documenti che si riferiscono al famoso contrasto tra quel papa e quel frate.*

Nell'anno del centenario, il molto benemerito studioso del Savonarola, Roberto Ridolfi, ha scritto una nuova ed ottima Vita *(Roma, Belardetti, 1952), un'opera di quelle che restano e — come si dice — fanno testo; d'altro canto il Padre Vincenzo Chiaroni, infaticabile zelatore del culto al Savonarola, ha raccolto e commentato (Firenze, A.G.A.F., 1952) i passi di scrittori e i documenti vari riguardanti l'avvenimento di più alto valore politico-religioso ispirato dal Savonarola, cioè* l'elezione di Gesù Cristo a Re *di Firenze e della* Madonna a Regina.

E appena finito l'anno celebrativo, ecco il Contributo alla bibliografia delle opere del Savonarola: edizioni dei secoli XV e X I *seguito da un* Catalogo della mostra savonaroliana ordinata nel Museo di S. Marco in Firenze *(Firenze Tipografia Giuntina, 1953) pregevolissima fatica della dottoressa Lucia Giovannozzi; ed ecco l'orazione conclusiva delle onoranze — calda e documentata insieme — tenuta il 21 settembre 1952, nell'Aula Magna dell'Università di Ferrara (Ferrara, Industrie grafiche, 1953) del competentissimo M. Ferrara.*

Documenti, come si vede, soprattutto e prima di tutto; ma è solo coi documenti bene ordinati e bene studiati che si fa la storia, quella vera, per quanto è umanamente possibile, e onestamente impegnata a ricercar la verità.

Per chi poi volesse una generale informazione su la vita ed anche una preliminare conoscenza delle opere del Savonarola, lo stesso Mario Ferrara ha allestito due bei volumi (Firenze, Olschki, 1952), contenenti, il primo, Prediche e scritti commentati e collegati da un racconto biografico *e, il secondo,* L'influenza del Savonarola sulla letteratura e l'arte del Quattrocento *e una* Bibliografia ragionata, *di ben 652 voci, dall'800 ad oggi; e, tra il primo e il secondo, ventiquattro tavole fuori testo, che fan più ghiotta l'opera e più ricca, una vera guida al Savonarola chiara, sicura, misurata, ma anche avvincente.*

A mio giudizio, il Ferrara libera il suo eroe da tutti i camuffamenti, di ogni genere, che han fatto del Savonarola bandiera dei propri particolari interessi, o per superficiale conoscenza delle quistioni o per deliberata mistificazione dei fatti; quindi, avendo studiato a fondo ogni atto della vita del Savonarola e avendo meditato a lungo su ogni pagina delle sue opere, il Ferrara autorevolmente dimostra che, qualunque possa essere stato l'esito delle sue azioni, sempre però rette sono state le intenzioni e, informate costantemente al principio della carità, intesa ed amata secondo la rettissima interpretazione del Vangelo.

Ne vien fuori così un Savonarola davvero amico degli uomini perchè tenacemente fedele d'Iddio; animoso cavaliere della verità e perciò infaticabile consigliere di penitenza; cioè un autentico campione di stretta ortodossia, appassionato difensore degli ideali come imperterrito accusatore d'ogni deviazione.

Proprio come lo capì e lo sentì il Carducci, e in poche parole lo raffigurò, quando non credette di poter accettare l'invito rivoltogli dagli amici di Ferrara: «I cattolici, i cattolici, intendo, convinti, onesti, austeri, possono essere i soli degni interpreti e rivendicatori dell'animo e della vita di lui».

A quel giudizio mi par che possa aggiungersi come conseguente codicillo la conclusione che si legge nel libro del Ferrara: e sia un giorno o non lo sia mai proclamato santo resterà però sempre il Savonarola «quale egli è: un apostolo dello spirito cristiano».

Alberto Chiari

LA CRITICA
DEI CONTEMPORANEI

Continuazione dalla pag. 1

che del critico di letteratura più antica, se i problemi che in essa egli studia sono i suoi propri; ma con quanto maggiore e autobiografica urgenza, nel critico di letteratura contemporanea!

Giustificando in prefazione una sua raccolta di saggi sulla letteratura contemporanea, il Pancrazi avvertiva, «che quando mi è occorso conoscere più da vicino un periodo lontano o prossimo della nostra letteratura, le notizie, le critiche e i giudizi dei contemporanei su quegli scrittori, per un verso o per l'altro, mi sono sempre tornati utili». E concludeva: «Magari, se anche di questo libro, qualcuno, prima o poi, potrà dire lo stesso». Nello spirito del Pancrazi, era modestamente un abbassare il proprio lavoro a strumento per il lavoro altrui. E certo, tutta la critica della letteratura contemporanea non è più di codesto, uno strumento per chi verrà a studiarla quando non sarà più contemporanea; documento delle correnti di idee, dimenticate prima di lei, in funzione delle quali essa letteratura nacque la sua vita più, meno breve; il che conforta e giustifica già abbastanza chi dedica, a quello studio, serietà e amore. Ma non è eguale la sorte di tutta la nostra critica, nei confronti di chi verrà a studiare dopo di noi i problemi, anche non contemporanei, su cui oggi ci affatichiamo? Modestia, dunque, quella del Pancrazi, che non dovrebbe restare appannaggio dei critici di letteratura contemporanea, ma di tutti i critici; ragion per cui in quelle parole ci piace insieme riaffermare la dignità di vera e propria critica che appartiene alla critica della letteratura contemporanea pur nei suoi ineliminabili squilibri, non più ma non meno che alla critica di qualunque altra letteratura.

Eurialo De Michelis

● Un dramma di Silvio Giovaninetti, non ancora rappresentato in Italia, *Il sangue verde*, è in prova a Zurigo (Schauspielhaus) dove andrà in scena in questo novembre, con la regia di Walteris. Nuovi per la Germania, si annunziano a Mannheim e a Norimberga due drammi di Ugo Betti, tradotti da Carl M. Ludwig: *Il giocatore* (Nationaltheater di Mannheim) e *Frana allo scalo nord* (Städtische Bühnen di Norimberga). A Berlino, l'attrice Tilla Durieux annunzia la commedia di Cesare Meano *Ventiquattro ore felici*, nuova per la città, ma rappresentata in Germania fin dal 1947, nella versione di Hans von Seydewitz.

VITALITA' DEL DE SANCTIS

2.

Il problema si risolverà nel senso sovranamente unitario delle due storie letterarie, per cui la poesia sarà sentita come forma in sè, espressione dell'umanità del poeta, e la storia della letteratura come storia dello spirito umano. Perciò fu una vera illuminazione per il De Sanctis la lettura dell'*Epistolario* leopardiano, che gli rivelava il legame profondo e genuino fra «vita degli affetti ed espressione poetica», e gli apriva una base concreta di giudizio con la conoscenza del poeta nella sua vita intera e storica; e tuttavia ciò non lo portò mai a smarrirsi tra gli scogli del determinismo o dello psicologismo, chè la sua indagine fu sempre sorretta da un senso alto e vigoroso dell'originalità e creatività della personalità poetica. Il Binni definisce il De Sanctis un *realista romantico*, sempre fedele alla formula *reale-ideale* che lo salvò, non solo teoricamente ma anche nella critica in atto, da ogni adesione a qualsiasi forma di misticismo estetico o di rozzo realismo cronachistico o verismo documentario; e mette in rilievo, seguendo la linea dinamica dello studio leopardiano, come il De Sanctis scavi continuamente per rintracciare nel poeta l'uomo, suo inseparabile compagno, e come giudicherà vera poesia soltanto quella che canterà con sincerità i tristi e cari moti del cuore, che costituiscono la base idillica dell'anima e del canto del grande Recanatese. Nei mirabili capitoli sulla formazione giovanile del Leopardi il De Sanctis scopre a mano a mano nello sconfinato territorio di quella erudizione, gli elementi che hanno «un sapore di contemporaneità» e segue lo spuntar dell'uomo nel letterato, dell'artista nell'erudito; e poi così per il periodo degli *Idilli*, delle *Operette morali* e del *Risorgimento*.

La interpretazione desanctisiana del Leopardi resta ancora valida nelle sue linee architettoniche e rappresenta, al di là della critica formalistico-classicistica e romantico-risorgimentale dell'Ottocento (vedi Giordani, Sainte-Beuve, Gioberti) il fondamento della critica leopardiana moderna, pur con i limiti storici che il Binni ha saputo enucleare penetrando acutamente nelle ragioni del critico, e arricchendo, per questa via, la pagina desanctisiana di altri esiti critici in cui si concentra la profonda e raffinata esperienza che egli ha a sua volta del poeta di *Silvia* e de *La Ginestra*. E' un caso esemplare di un «criticus additus critico» con la mirabile apertura di un più vasto orizzonte critico verso le più recenti e originali posizioni della critica leopardiana, la quale dal De Sanctis ad oggi si è arricchita di un imponente materiale di lavoro, nuovi testi e nuove edizioni — fondamentali *Lo Zibaldone* e le edizioni critiche del Moroncini —, e di una fioritura di saggi e monografie che hanno sempre più approfondito di questa poesia problemi e aspetti che il De Sanctis o pose chiaramente o genialmente intuì trasmettendone l'esigenza alla critica posteriore. Così, per dare qualche esempio, il Binni slarga il quadro desanctisiano della cultura del Leopardi, riportando le diverse fasi di quella formazione alle varie correnti letterarie e del pensiero filosofico e politico tra cui vennero a maturazione, dall'illuminismo al preromanticismo, dal romanticismo alla reazione; individua e analizza la scarsa considerazione che il De Sanctis ebbe «di quella macerazione letteraria che egli non misurava nel suo pieno valore», ancorato com'era ancora, per certi aspetti, al mito romantico dell'immediatezza e naturalezza; sottolinea la scarsa attenzione del critico al canto de *La Ginestra* nel quale confluiscono gli altri motivi del nuovo Leopardi dei grandi idilli — di cui, purtroppo, il De Sanctis non lasciò giudizi per l'incompiutezza del saggio — pur se intuiva genialmente che la morale eroica era la «parte più originale e altamente poetica del pensiero del Leopardi».

La critica contemporanea ha rivalutato, pertanto, il periodo postidillico studiato solo marginalmente dal De Sanctis — «con la poetica dell'idillio si rischia di privare gli stessi grandi idilli della loro maggiore complessità» — (si veda dello stesso Binni *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, 1947); ha approfondito sulla fugace indicazione desanctisiana l'importante problema dei rapporti tra sensismo e poesia nel Leopardi — si veda su questo argomento l'interessante capitolo nel *Leopardi* del Santini (Palermo, 1945); ha rivalutato le *Operette morali* e il loro valore poetico, dopo gli studi del Gentile, in virtù delle fondamentali analisi del De Robertis e del Fubini.

Ma, come si diceva dianzi, l'importanza del saggio desanctisiano non sta soltanto nella scoperta delle natura idillica della poesia leopardiana, la quale ancor oggi è viva se contenuta in giusti limiti, o nella infinita ricchezza di spunti e indicazioni registrati poi e sviluppati dalla critica del Novecento, il suo eccezionale valore si coglie anche nell'essere il punto di confluenza delle esigenze metodiche della maturità del De Sanctis e della sua varia e complessa esperienza di sensibilissimo lettore di poesia. In queste pagine il grande critico portava alla massima tensione, conquistando nuovi approdi critici, i succhi vitali che pur fluivano segretamente nei motivi apparentemente morti della critica romantica e trasmetteva alla critica letteraria dell'avvenire una lezione che non è stata superata — se non nel senso che ogni cosa dello spirito muore perchè si rinnovella — e che oggi è più viva che mai nell'appassionato arringo intorno alla funzione della critica nel dominio della letteratura.

Nella celebre lezione introduttiva al suo corso leopardiano il De Sanctis poneva la assoluta necessità della «base di fatto» quando si voglia fare critica concretamente costruttiva, il cui opposto è la critica «a priori», che lavora con la sola intelligenza, considerando la poesia indipendentemente dallo spazio e dal tempo. «Una base di fatto, per l'arte, è utile, non necessaria — scrive il De Sanctis —. Ma se al poeta non è necessaria la base di fatto, pel critico è indispensabile, è condizione «sine qua non». Capisco che un critico possa creare un Leopardi di fantasia. Certo si può lodare il suo talento artistico, ma egli non adempie alla sua missione di critico. Poichè la critica non crea, ricrea; deve riprodurre; e, se la riproduzione è infedele, anche bellissima, lode a lui come artista, biasimo a lui come critico. La sua produzione è bella, ma non vera. E' una costruzione arbitraria, come avviene spesso quando si lavora con la sola intelligenza... Chi lavora con la intelligenza pensa, anzitutto, a trovare l'unità, va in cerca d'un concetto unico che gli spieghi tutto quel mondo poetico, fa come i metafisici che non possono spiegarsi l'universo se non cercano un primo, che sia presente in tutte le parti. E poi, una volta che credono averlo trovato, non sono più liberi, sottostanno all'altra legge fatale, poichè, essendo l'intelligenza solamente logica, trovato l'uno, non possono far altro che da quello derivare logicamente il resto; e all'ordine cronologico naturale sostituiscono l'ordine logico, il modo secondo cui quell'uno si va svolgendo nel loro pensiero. Questa è la critica «a priori»: unità di concetto che non tiene conto delle differenze, un ordine logico che non tiene conto della realtà» (il De Sanctis si riferiva al mondo degli affetti e ci sembra di sentire in tutto il passo l'eco di un famoso «pensiero» di Pascal). E nell'ambito della base di fatto rientra anche la conoscenza di «quella che si dice la letteratura di uno scrittore» (interessante notazione dal punto di vista metodologico, ereditata e sviluppata dal Croce, per cui il giudizio critico della poesia presuppone in sè lo sviluppo di un problema critico e la storia della critica intorno a quel dato fatto poetico). «L'esigenza storica è il motivo centrale di questa lezione la cui importanza metodica supera l'ambito della critica leopardiana e costituisce la base più avanzata del pensiero critico desanctisiano nei riguardi dello sviluppo successivo della critica storicistica, inverando anche le esigenze più giuste del cosiddetto metodo storico, che, per ragioni polemiche e per intrinseca incapacità di comprensione, ignorò tali posizioni preferendo confinare il De Sanctis fra quei critici artisti e «a priori» di cui il grande critico, tanto acutamente e coerentemente al suo migliore lavoro, vedeva i limiti»: così commenta giustamente il Binni, il quale, tuttavia, sottolinea la costante e centrale attenzione del De Sanctis alle qualità individuali dello scrittore — ingegno, carattere —, cioè alla personalità poetica realizzata nella forma, in funzione del finale giudizio artistico, e contemporaneamente la funzionalità ad una linea critica e storica di ogni altra indagine che resti al di qua di quella luce che illumina e scalda ogni vera poesia: il cuore del poeta. Il Binni guida il lettore alla scoperta di finissime pagine nelle quali il De Sanctis dà esempi illustri di ricerca stilistica (ad esempio, l'analisi del ritmo nella giovanile traduzione leopardiana degli *Idilli* di Mosco, o l'esame mirabile della traduzione del secondo dell'*Eneide*, o quello del canto di *Silvia*, di «quei *vederi* e *ceceri* e *suleri*... quei passati in rima che dànno l'intonazione, ti fanno venire il brivido») con osservazioni di «eccezionale finezza che, partendo dal centro dell'animo poetico, colgono la realtà della realizzazione stilistica, e da questa risalgono al centro senza disperdersi nel descrittivismo formalistico».

A questa profonda esigenza del critico, realista romantico, corrisponde quella del De Sanctis scrittore, con spiccata tendenza ad un realismo espressivo che lo sollecitava all'assunzione di forme rapide, efficaci, robustamente semplici e parlate (le frequenti deformazioni di titoli e frasi nel tessuto del discorso critico sono motivate dalla esigenza d'immediatezza drammatica).

Perciò il Binni rivendica il valore del De Sanctis scrittore, la freschezza e la non moritura giovinezza di queste sue pagine, dovute alla serena concezione e alla ispirazione che fanno di esse — oltre che una celebrazione dell'attività del critico letterario come alta e nobile missione — «oltre tutto, un'ultima e sensibilissima risposta del De Sanctis scrittore alle vecchie e stupide accuse di estetizzanti di vario rito circa la scrittura ispida e rozza del grande critico».

Giorgio Santangelo

● Durante una festa organizzata dalla «Dante» di *Tel Aviv* è stato sorteggiato un premio per un viaggio gratuito in Italia. Il biglietto è stato vinto dal sig. Benbson Breitel. Per l'occasione sono stati distribuiti premi e diplomi agli allievi dei corsi di lingua italiana del Comitato.

Lirica italiana del Novecento

4.

[illegible] illustrare [illegible] poetica genetica ed [illegible] [illegible] i suoi [illegible] motivi e aspetti della ispirazione [illegible] stile, del metodo propri, della [illegible]

●

[illegible] dei problemi non ancora definitivamente risolti nei panorami e nelle [illegible] poesia italiana del N[illegible] [illegible] di un riferimento [illegible] si va tutta [illegible] che nel [illegible] Car[illegible] in un quadro della poesia del [illegible] la realtà — [illegible] del 1900 [illegible] si spingono sino al 1911 [illegible] le *Laudi* (1903-1912) e i *Canti della [illegible]* (1914-1918) rientrano nel [illegible] quarto del secolo XX — sentiamo che la «triade» conclude e non [illegible] motti [illegible] [illegible] sato alla for[illegible] di una più [illegible] ampio [illegible] [illegible] del Pascoli nella *Lett[illegible] del Novecento* del Gargiulo [illegible]

[illegible] potrà convenire che la poesia [illegible] resta intimamente in rap[illegible] [illegible] risultati della [illegible] ci estremo di [illegible] genetica di un [illegible] la lirica nel [illegible] di [illegible] [illegible] critica entro le [illegible] ricostruzione schematica [illegible] in parte a Torello Ba[illegible] [illegible] un rapido [illegible] italiana nella prima [illegible] (²³) troppo [illegible] sulla «crisi» che si manifesta nel[illegible] della suddetta triade, sottova[illegible] e fraintendendone l'importan[illegible] spiegare la reazione che [illegible] crepuscolari prima, con i vociani ed i futuristi poi. Se, a rigore, tra un poeta e l'altro non può esservi propriamente *passaggio*, neppure si dovrà parlare di salto, di rottura, il tessuto connettivo — tutt'altro che trascurabile — esiste ed è da ricercarsi nella zona dei cosiddetti minori. Non sarà dunque fuor di luogo ricordare qui alcuni lirici che vissuti a cavallo tra il sec. XIX e il XX, [illegible] riflettendo, nei modi della [illegible] dello stile, la tradizione [illegible] successive esperienze; da quel Domenico [illegible] che agli inizi del '900, sembrava avanzare, in versi ben noti (²⁴), un ardito programma di svecchiamento e di [illegible] [illegible] dello stanco e accademico [illegible] uso nostrale (e si trattò, beninteso di un fuoco di paglia, di uno scatto generoso ma sterile) ad Angelo Silvio Novaro (m. nel 1938) poeta d'umile e [illegible] vena ma del timbro sottile e schietto e che sembra per certo verso preludere ai crepuscolari; da Giovanni Bertacchi (1869-1942), prevalentemente [illegible] la sua lirica, a modo [illegible] [illegible] del secolo scorso, in cui ope[illegible] (²⁵) — dove si è ormai chiarita [illegible] la probità delle intenzioni, la [illegible] [illegible] risuona [illegible] saggi delle sue Alpi che nei [illegible] concelamativi a lui suggeriti dalle [illegible] concezioni [illegible] ad un ingenuo ma [illegible] gasantomismo, a Frances[illegible] (n. 1871) che ha ora [illegible] in un vo[illegible] della sua produzione ed [illegible] si nega la felicità di certe grigie e musicali evocazioni suggerite da spunti [illegible] anche se la perizia dell'ar[illegible] non vada sollitamente oltre i [illegible] dell'idillio lieve o del bozzetto [illegible] adeguandosi ad una vena di [illegible] schiettezza in cui si [illegible] [illegible] può ricordare, [illegible] Francesco Pastonchi, la cui [illegible] difficile equilibrio tra un estetismo di marca dannunzianeggiante ed un aura di parnassiana trasparenza — scopre principalmente il proprio limite nella carenza di una profonda e complessa spiritualità, carenza di cui certe levità di vena ed esteriorità del sentire non sono che il necessario riflesso, come riconferma anche il più recente libro dell'autore *Endecasillabi* (²⁶) dove si avverte, al di là dell'impeccabile [illegible] formale, la tenuità del substrato etico.

Nè si deve a questo punto trascurare il nome di Francesco [illegible] che anche oggi, nonostante le riserve che potrebbero avanzarsi sulla sua lirica, rileggia[illegible]

Continua in 5ª col.

Alberto Frattini

VETRINETTA

ANDRÉ MAUROIS, *Storia degli Stati Uniti*, Milano, Mondadori.

Viva e agevole quanto le precedenti storie dell'Inghilterra e della Francia, e forse più libera da preoccupazioni di metodologia, questa *Storia degli Stati Uniti* è libro che si legge d'un fiato. Dal 1492 al 1946, è una corsa avventurosa durante la quale lo sguardo dello storico (vien voglia di dire: novellatore) non appare offuscato da preconcetti nazionalistici, e la storia nuova impegna nel giudizio e nell'interpretazione dei fatti un uomo che, per intendere, deve in certa misura [illegible]. La Storia del Maurois, a differenza di altre famose, comincia con un libro («L'Europa scopre l'America») che contiene un lodevole, ma forse non sufficientemente disteso tentativo di intendere le *origini*. Poi fluisce con la grandiosità propria ai luoghi, ai fatti che vi si svolgono e al ritmo prodigioso che li caratterizza ed è narrata con simpatia e penetrazione, che talvolta sembrano superare perfino la più legittima diffidenza e il comprensibile risentimento [illegible] europeo. Invero si tratta di un [illegible] di Francia, insomma di un erede di Lafayette, onde certa persistenza di spiriti illuministici e preromantici, che assicurano al racconto le prospettive più idealizzate. L'Europeo di antica tradizione critica e di moralità storica complessamente sperimentate, si scopre nella valutazione di molte figure di Presidenti degli Stati Uniti la cui sfortunata grandezza diede di cozzo in avvenimenti anche più grandi e fortunosi, e il tono apologetico dedicato alla loro figura e alla loro opera finisce con il generare aperture sul futuro del mondo, che ripetono la classica concezione della Storia come *magistra vitae*. Il che, s'intende, può suscitare di qua dall'Oceano, sorrisi e ironia, di là, è ancora spirito motore di azioni. Un bel libro, anzi un ponte transatlantico, su cui non è detto si debba camminare soltanto da oriente a occidente.

U. R.

LUIGI STEFANINI, *Estetica*, Roma, Universale Studium.

Dopo un'esposizione storica dell'estetica classica, cristiana, rinascimentale, romantica, contemporanea, lo S. delinea l'*estetica della parola assoluta*. «L'arte che crea il suo cosmo, si fa natura non si tratta di evitare una *riproduzione esatta* delle cose, come scrive Maritain... L'artista, che prima vede il modello naturale e poi lo sfigura per fingere originalità, non vede un fantasma l'arte mentre rende un omaggio invidioso al suo rivale, ma pratica null'altro che una mimesi fallimentare. Anzichè riproduzione più o meno esatta delle cose o sfigurazione o deformazione, l'arte è *conformazione* delle cose [illegible] esse debbono la vita. La gara si stabilisce, non tra l'arte e [illegible] natura, ma tra arte e arte. La mimesi artistica non si modella sulle cose, ma sullo spirito. S. Tommaso non era lontano da questa conclusione quando scriveva *Operatio artis fundatur super operationem naturae et haec super creationem*». In questa iterazione della «natura del creatore, salve restando la dipendenza e la derivazione» in questa natura che ha bisogno di «esecutori», *come la musica, come le arti tutte*, vedremmo una critica efficacissima alla estetica marxista, se la temperie storica e culturale non fosse troppo più favorevole al semplicismo di Lukács, e se l'estetica di Stefanini non apparisse molto più efficace come giudizio che come spinta, nel senso detto a proposito dell'ungherese (v. *Vetrinetta* seg).

PIETRO ZANNI

GYÖRGY LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi.

Rimandiamo a trattazioni più vaste una [illegible] delle disavventure estetiche del pensatore ungherese (si veda ad es. Mondrone, in *Civiltà Cattolica*, 1951, vol. I, pag. 74). Alla doccia scozzese somiglia un'opera che alterna eccellenti intuizioni e raffinate analisi, a raggelanti citazioni di Marx o di Engels, nello spirito del l'*ipse dixit*. Non fosse che una questione di gusto, se ne inferiscano le conseguenze. Ma sarebbe da struzzi, nascondere il capo nelle sabbie ormai tanto aride dell'estetismo, per non avvertire quali colpi di mazza siano assestati anche dal Lukács, alle teoriche decadenti e alle autonomie troppo generalizzate. E' facile indovinare che, nella raccolta di testi eversori del pensiero borghese adunata da Einaudi, questo non sarà nè l'ultimo nè il meno efficace, anche in virtù del semplicismo su cui si fonda, e della potenza d'urto, correlativa alla richiesta politica, che fatalmente dovrà generare una spinta. Se è lecito un consiglio in una segnalazione senza pretese agli interessati (depositari della critica militante o delle filosofie specializzate) invece che una desolazione apparentemente [illegible] sostanziale [illegible] suggeriamo [illegible] [illegible] al proprio [illegible] di quel tanto [illegible] che si possono sfruttare. Affermazioni come la seguente del L. potrebbero non avere efficacia critica *a posteriori*, ma hanno, per complesse ragioni, propulsività aprioristica e hanno da lo sfaldarsi sotto l'accusa di pedagogismo, potrebbero avere la massiccia importanza che hanno avuto in altri tempi, altre estetiche didattico-pedagogiche: «Nessun grande scrittore può restare indifferente di fronte [*alle grandi questioni del progresso umano*], e senza un'appassionata presa di posizione nei loro confronti non è possibile creare tipi autentici, nè si dà vero realismo». Ed anche se par facile e classica la denunzia della *passione* come impedimento all'arte e alla poesia, anche se possiamo respingere il realismo, *vero* o non vero, come mezzo o genere unico di poesia, non ci nasconderemo la forza etica del seguente: «Senza una siffatta presa di posizione lo scrittore non saprà mai distinguere l'essenziale dal non essenziale. Poichè dal punto di vista della totalità dello sviluppo sociale la possibilità di operare una giusta distinzione è preclusa allo scrittore che non si entusiasma per il progresso, che non detesta la reazione, che non ama il bene e non ripudia il male»: forza centuplicata dalla successiva affermazione, che uno scrittore per essere grande, non deve di necessità militare a sinistra. Non è più L. che parla: sono proprio Marx ed Engels, che si appropriano Shakespeare, Goethe o Balzac, enunciando il dogma del [illegible]. P[illegible] no facilmente gingillarci in dissezioni di testi siffatti, ma ostrichiamoci un poco, crocianamente o non, dalle seguenti accuse: «L'ostilità all'arte propria della realtà capitalistica annulla la chiara distinzione tra i generi; l'annulla soprattutto perchè la natura del nuovo materiale offerto dalla [illegible] talmente ostica che solt[illegible] tori più coscienti in fatto di questioni estetiche ne possono venire a capo. Terze pagine di giornale, regia teatrale, regia cinematografica, riviste moderne tipo rotocalco, tutto ciò contribuisce, più o meno consapevolmente ad oscurare e mutilare tutti i [illegible] cetti dell'arte vera. Scrittori che con lo stesso spunto, fabbricano romanzi d'appendice, soggetti cinematografici, drammi e libretti d'opera, devono per [illegible] per forza di cose ogni sensibilità per l'espressione autentica e per la rappresentazione adeguata... L'ironia storica dell'evoluzione dell'arte nel capitalismo si manifesta nel fatto che parecchi scrittori i quali onestamente e lucidamente si oppongono al suo [illegible] nismo stritolatore e soffocatore di ogni cultura, dànno mano, in teoria e in pratica, alla sua azione di dissolvimento delle forme... ottengono un anticipazione "profetica" di mode letterarie ecc. Vi è implicito il crocianesimo come anticipatore del frammento?). D'accordo, non sarebbe difficile dimostrare che non si tratta di «evoluzione dell'arte *nel capitalismo*», ma perciò resta meno efficace l'accusa, e meno impellente il bisogno di un rinnovamento?

PIETRO ZANNI

KARL STERN, *Le buisson ardent*, Paris, Du Seuil.

L'edizione francese dell'ultimo libro di Karl Stern ha permesso la diffusione in Europa dell'interessantissimo volume, che ha carattere di vera testimonianza spirituale del nostro tempo. Nato da famiglia giudea, lo scrittore tedesco si è convertito al cattolicesimo nel 1943. *Il roveto ardente* è una lucida, obbiettiva analisi delle condizioni interne della Germania e del sorgere ed affermarsi del nazismo nel suo carattere, essenzialmente, di persecuzione anticattolica. In questo processo al nazismo egli coinvolge anche l'intero occidente cristiano, nella cui acquiescenza, frigidità, incomprensione ravvisa i sintomi che hanno permesso l'affermarsi ed il vivere del nazional-socialismo di Hitler.

Nella ventata antisemitica che spazzò allora ampie regioni dell'Europa — interpretata, più che da un punto di vista politico, dal lato squisitamente spirituale — Karl Stern vide le possibilità di un approdo. Ed il cristianesimo — e più specificatamente il cattolicesimo — gli appare come meta, e non come «tradimento» della sua fede originale. Conversione meditata e sofferta, aliena da sentimentalismi, vissuta come certezza incrollabile della verità di cui la Chiesa romana è depositaria.

Il volume di Karl Stern si presenta così nel suo duplice aspetto di testimonianza di un'epoca — una delle epoche più tragiche della storia contemporanea — e dell'itinerario di un'anima a Dio. Alcune pagine non si dimenticano. E la fede che tutte le pervade è un lavacro salutare in questi tempi d'affanno e d'incertezza.

GIOVANNI [illegible]

> Nuovo indirizzo di
> **IDEA**
> (Direzione - Redazione - Amministrazione)
> Via Antonio Pollaiolo, 5
> (presso lo Studio «Torino»)
> Telefono 879.370

JOSEPH VIALATOUX, *La Cité Totalitaire de Hobbes*, Lyon, Chronique Sociale de France.

Il libro ha per sottotitolo, teoria naturalista della civiltà; saggio sul significato dell'esistenza storica del Totalitarismo. Una prima edizione fu pubblicata nel 1935, ed aveva per tema la Città di Hobbes come teoria dello Stato totalitario. Ristampata in questi giorni nulla ha perduto della sua attualità [illegible] alla luce storica di questi ultimi anni [illegible].

L'autore, in una limpida prefazione discute il gigantesco sviluppo [illegible] civiltà prodotta dal [illegible] naturalismo». L'interesse di questo fa[illegible] *La [illegible]* [illegible] magistralmente sbozzati da Hobbes, con [illegible] precisamente nel collegare l'idolatria dell'assolutismo di stato, che noi chiamiamo oggi totalitario, alle sue logiche e autentiche fondamenta. L'opera è qui a dimostrare che il genuino totalitarismo è un naturalismo; che questo equivale a materialismo; e che il vero materialismo è sinonimo di mec[illegible]

GINO [illegible]

LUIGI BARTOLINI, *Ombre fra le metope*, Milano, Schwarz.

Infaticabile (di una nobilissima fatica quella suprema dell'arte) è Luigi Bartolini. Dipinge, incide, disegna, scrive prose (ottime prose), scrive poesie (ottime poesie), polemizza, insegna... Sua meta — sempre —: dare testimonianza di sé. Lieve il suo sonno. Da stella a stella è impegnato dalla grande scommessa» dell'Arte (Bellissimo insegnamento per i giovani).

A pochi mesi dalle vallecchiane *Pianete*, ecco un suo nuovo libro di poesie (*Ombre fra le metope*, Schwarz, ed. in Milano).

Le poesie di Bartolini sono, sempre, fogli del suo diario segreto. Sincerissime. Colorate dalla sua fatica di uomo e di artista. Comunque si giudichino, nessuno potrà mai contestare a questo impegnatissimo poeta la sincerità. Bartolini è dei pochissimi poeti sinceri, veramente sinceri, del troppo folto Parnaso [illegible].

Anche queste pagine sono nate da fresche «occasioni». «Cantava il vento / nelle canne del mio fucile di [illegible]», «azzurra intensa è l'ombra [illegible] l'estate»; «alberi alti e quieti», «le granture, le acque, le selve».

Se dovessi dire la novità di questo libro, metterei l'accento sulla *favolosità*. Si veda: «*Le volpi argentate di Senales*», «Riposare di notte, a Senales avendo le volpi intorno a casa, fra le nevi; / fra le continue nevi stellatissime di Senales».

E vivi colori squillano da molte pagine di questo suo nuovo libro. L'occhio aperto (educato) del pittore che sa veramente quali siano le dimensioni di un colore (e come fanno armonia i colori): «I colori delle vesti delle zingare / sono di coralli in fondo al mare / sono di pieni celesti d'aprile; sono di violenti gialli di girasole».

Colori, favole... ma la sua favola maggiore (quella che dà resistenza alla sua pagina) è quella che nasce dalla sua anima: quella sua alta malinconia di artista crucciato e beato: si legga «*Sia segreta la tua gioia*», che mi pare la più umana, la più profonda delle 26 liriche qui raccolte. E' una confessione. Un grido. Un grido che ci raggiunge.

A volte la «parola» di Bartolini è minacciata da tante parti: dalla sensualità, dall'impazienza, dall'ira, da privati risentimenti, dalla violenza: ma pure si salva; al risultato della «lettura» si salva, e approda, spesso, a beatitudine perchè è dettata da un'urgenza di vera poesia: che è sempre testimonianza dell'uomo: suprema «chiarezza»: una vittoria sullo sq[illegible] monotono del tempo. C'è sempre in Bartolini lirico un colore, un grido, una testimonianza (magari una linea, magari una parola) che risuonano dentro di noi con un accento umano: cioè l'unico accento che nell'alto dialogo dell'Arte vale.

CARLO MARTINI

Lirica italiana del Novecento

Continuazione dalla 1ª col.

[illegible] interesse e diletto per la felici[illegible] di quel suo [illegible] che [illegible] la sua Napoli di sole e di festa [illegible] [illegible] di [illegible] [illegible] [illegible] che fa levitare la sua stessa sensibilità e sensualità di meridionale in un clima di fantasia più [illegible] e di metafisica [illegible]. Ne dimenticheremo il suo [illegible] destino di poeta-suicida per cui [illegible] ricordarci [illegible] a Carlo Michelstaedter (1887-1910) poeta e pensatore dal [illegible] la [illegible] vita fu bruciata nel [illegible] di liberare la verità dall'angoscia [illegible] realtà dell'esistenza [illegible] figura di pensatore-poeta e [illegible] del Michelstaedter; la poesia nasce in lui come da una incessante [illegible] per un [illegible] perpetuamente sfuggente per [illegible] di insoddisfazione [illegible] che doveva sboccare nel esito tragico della rinuncia, [illegible] dove il rigore [illegible] di una ricerca trascendente si salda nel suo sorta di disperato [illegible] (²⁹). In tutte le sue liriche [illegible] che risalgono al 1909-1910 — [illegible] il senso pregnante di una esperienza [illegible] [illegible] dell'immagine [illegible] del ritmo, nodi di un'anima, grumi di aspirazioni e di sogni risolti in un discorso che può apparire persino troppo scoperto e interiettivo e sollevarsi dalla semplice apertura [illegible] [illegible] e moti di [illegible] lunga lirica *A Senia* (³⁰), dove certa ambizione intellettualistica si scioglie in plastiche movenze di ballata o *I figli del mare* — la favola dolente di Itti e Senia — dove il mare è mito e figura dell'ideale, riconiugabile ad un mondo primigenio di purezza col l'uomo — pel giuntero del male e del dolore [illegible]

[illegible]

Alberto Frattini

[illegible] riserve nell'articolo [illegible] *L'Osservatore Romano*, 21 [illegible] (²⁹) GUALTIERO DA VIÀ, *I poeti e la* [illegible] [illegible] cinque del Manzo[illegible] [illegible] [illegible]

(²⁹) Si veda la *Fiera Lett[eraria]* [illegible] n. 15 (numero dedicato al Pascoli [illegible]) [illegible] *Apriamo i vetri*, nel volume *Fra terra e astri*, Garzanti, 1945 (La prima edizione è del 1903).

Si veda del Bertacchi la recente antologia *Poesie scelte*, curata dalla Casa Editrice «La Fiaccola», Milano, 1950.

F. Chiesa, *L'artefice malcontento*, Milano, 1950.

Sulla poesia di F. Chiesa si ricordino le osservazioni che Emilio Cecchi faceva a proposito del volume *I viali d'oro* [illegible] di consapevolezza costruttiva e di artificio, non artificio cortigianesco, si [illegible] sibbene artificio nato da [illegible] di completezza e di de[illegible] [illegible] 1945 [illegible] dedicatogli dalla *F[iera]* [illegible] 13 luglio 1953, con scritti di [illegible] Cecchi, C. Pellizzi [illegible]

[illegible] *Fiera Letteraria*, numero [illegible]

UN PREMIO DI PITTURA

Continuazione dalla pag. 1

nazione perfetta sorgono spontanee come in uno stato di grazia.

Giovanni Omiccioli, artista di umili origini artigiane ha tratto dall'amore alla pittura coscienza e coraggio per una espressione originale ed intensa. Il «Pastore con la capretta» esposto e premiato in questa mostra è opera di poetica intuizione umana che trova, nell'acceso colore del tramonto, una sua innegabile suggestione.

Il nostro augurio è che, con la continuazione del premio per le Arti figurative e l'attenta selezione delle opere, si giunga attraverso questa nobilissima gara ad intendere nell'animo degli artisti nostri una sempre più viva ed intima consapevolezza del profondo e misterioso magistero dell'arte.

Valerio Mariani

● La prof. Antonietta Tosatto, dell'U.C.A. [illegible] ha esposto, in una conferenza promossa dalla Sezione, le sue idee per una *Nuova interpretazione del mondo dantesco*. Il progetto di realizzare in forma plastica il mondo della *Divina Commedia* ha avuto una prima attuazione nel bozzetto dello scultore Manerati.

Dir[ettore] [illegible] Pietro Bonomi
Tip. [illegible] Roma - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 46 - ROMA, 29 NOVEMBRE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LATITUDINE EUROPEA DELL'ARTE DEL VERGA

Una delle prime novelle che segnano la felice stagione per cui il Verga è il Verga, *L'amante di Gramigna*, ha una chiusa su cui vorrei richiamare incominciando la vostra attenzione. Come ricorderete, tema della novella è il fascino struggente d'amore, così cupo e inespresso a sè medesimo da sembrare terrore, che lega la donna a un bandito; amore che travolge e devasta, e a cui chi lo subisce commenta: «Questa è la volontà di Dio», — parole che sembrerebbero della fede cristiana; ma sulla bocca dell'affascinata, quelle parole non intendono leggere nei fatti una logica, demònica o provvidenziale che sia, in cui distendere l'animo, anzi è solo un più cupo modo di dire il Fato: inconoscibile, truce, orrendo, il Fato dei Greci. Perciò, opera nella donna anche dopo la cattura del bandito, dopo averlo visto trascinare «per le vie del villaggio, su di un carro, tutto lacero e sanguinoso», cioè quando sarà offesa in lui la selvaggia e irresistibile forza, che lo faceva più grande di quant'altro ella conoscesse, ragione del potere che ne subiva; non è pentimento che la fa stare «rincantucciata nella cucina come una bestia feroce», è l'incubo, che ella continua a covare, del pensiero impensabile. Appena può, vende la casa in paese, va a stare vicino al carcere dove era rinchiuso Gramigna; e più notevole così, profondissimo sentimento còlto in lei con colpo di genio dallo scrittore, quando Gramigna non ci sarà più, ella resta ancora lì, vicino al carcere dov'egli era stato rinchiuso, fa da serva ai carabinieri «che le avevano preso Gramigna e gli avevano rotto le gambe a fucilate». «Una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione bruta della forza», è il sentimento che la riempie verso i carabinieri; badate: non della forza in generale, precisamente di quella forza che fu malefica contro l'uomo amato, e che essa soltanto le dà il senso di essere ancora viva straziandola nell'unico punto che fu vivo in lei, spiritualmente umana lì soltanto, ella a tutto insensibile, nello spasimo affascinato che le resta del sentimento che una volta era spasimo, ma com'è spasimo insieme la causa e l'effetto di amore. «Quando montavano a cavallo, sotto il lampione che faceva luccicare la carabina, e udiva perdersi nelle tenebre lo scalpito dei cavalli e il tintinnio delle sciabole, diventava pallida ogni volta, e mentre chiudeva la porta della stalla rabbrividiva».

Dissociazioni e affinità di tono

Questo morboso servilismo che lega la protagonista della novella, in veste di vittima, ai carabinieri in veste di aguzzini, è materia psicologica assai nuova, in quegli anni, in Italia, tutt'altra cosa, per esempio, dal famoso luogo dei *Promessi sposi*, quando il povero Don Abbondio vorrebbe continuare a parlare coi bravi, non per prolungare a se stesso il brivido morboso (Misericordia! esclamerebbe il poverino se ci potesse sentire), ma per condurre a men duro porto le disgraziate trattative. Più simile semmai al luogo verghiano, nei *Promessi sposi*, un altro passaggio; quando l'oste si sofferma a contemplare Renzo addormentato: «per quella specie d'attrattiva (dice il Manzoni), che alle volte ci tiene a considerare un oggetto di stizza, al pari che un oggetto d'amore, e che forse non è altro che il desiderio di conoscere ciò che opera fortemente sull'animo nostro». Voi vedete: nella simile materia, diversissima anche qui è la temperie sentimentale del Manzoni: sempre quel suo distacco, che attenua in «stizza» il fascino odioso, e lo generalizza per di più in sottospecie del fascino amoroso, e infine li riduce entrambi a oggetto di critica conoscenza, ben lungi dal risentire liricamente il pathos della morbosità che ne promana. Morboso, nel Verga, non è soltanto il sentimento in astratto, proprio quella morbosità è il suo tono lirico concreto; e chi voglia illuminarlo con accostamenti, non di solo contenuto astratto, ma di tono lirico concreto, deve cercare altrove: ad esempio, per l'oscuro sentimento dell'*Amante di Gramigna*, Carlo verso l'amante di Emma, nell'ultimo capitolo di *Madame Bovary*; ancora, sia per *L'amante di Gramigna*, sia per altra famosissima novella della stessa raccolta, *La lupa*, la tentazione-incubo, quale di lì a pochi anni, nel 1889, sarà oggetto di un racconto postumo del Tolstòj, *Il diavolo*. Vedete ancora *Rosso Malpelo*, cioè forse in termini lirici il più alto punto d'arrivo del Verga prima dei *Malavoglia*: triste, amaro personaggio, anche lui succube alla propria sorte, ma con una cattiveria nel subirla che è un modo di straziarsi l'animo col riconoscerla ingiusta; Malpelo che, «sapendo che era *malpelo*, ci si acconciava ad esserlo il peggio che fosse possibile». Chiarezza del proprio destino, e rifiuto di ogni tentativo di sottrarvisi, per cui alcuni critici hanno ricordato la spietatezza logica del Machiavelli; ma in Malpelo non c'è soltanto la spietatezza logica, c'è l'amaro farsene un aculeo a tormentarsi; la materia psicologica, insomma, e il tono lirico, che potrà ritrovarsi eguale in un romanzo del Dostojevskij, *L'adolescente* (del 1875), dove il protagonista sente proprio come Malpelo quando, umiliato dall'istituto e costretto a fargli offici di domestico in ricordo e offesa della sua origine servile, anch'egli mette un cattivo zelo a fare ciò, di cui soffre. Vedete infine *I Malavoglia*: non già dalla voglia di arricchirsi, — «le prime inquietudini per il benessere», come dice la socialeggiante prefazione, — nasce la loro tragedia; il carico dei lupini va a fondo, ma non sarebbe economicamente gran danno se ascoltassero il parere dell'Avvocato, di non vendere la casa per pagarli, dato che i lupini furono acquistati dal capo di casa, e la casa non è di lui, è della nuora: così il creditore, zio Crocifisso, non ha scrupoli quando si tratta di interesse. Ma è la famiglia unanime, è 'Ntoni per primo, cioè colui che tenterà poi sottrarsi alla legge morale della famiglia, che non sanno adattarcisi: «E' vero, i lupini ce li ha dati, e bisogna pagarli». E le altre disgrazie: la scioperaggine di 'Ntoni è la stessa di Rocco Spatu, che non perciò si taglia fuori dal consorzio degli altri, anzi il romanzo chiude proprio sul particolare di Rocco Spatu che resta in paese, in contrasto a 'Ntoni che se ne va: Lia, che per vergogna della propria avventura d'amore finisce nella mala vita, è meno colpevole di Santuzza, che ci si ingrassa lei e il padre, mentre inalbera sul petto la medaglia di Figlia di Maria. La tragedia dei Malavoglia, insomma, di là dalle singole disgrazie, che un po' accadono a tutti, nasce solo dal modo che essi hanno di risentirle: sta cioè nell'austera sensibilità morale che impedisce loro di accomodarcisi, anche i colpevoli. Di qui il dramma, non solo perchè qualunque altro intoppo, se non fossero stati i lupini, li avrebbe condotti a soffrire, ma perchè la loro debolezza è proprio ciò, che dovrebbe essere la loro forza. Quell'ultimo accenno a Rocco Spatu, che comincia tranquillamente la sua giornata in paese mentre 'Ntoni se ne va, corrisponde insomma all'ultima battuta di *Madame Bovary*, la legion d'onore conferita al farmacista signor Homais, amarissima chiusa per colui che di Emma poteva dire, «Emma, c'est moi». O si pensi ad Anna Karénina del Tolstòj, che anch'ella non trova pace nel peccato, perchè le manca verso esso la disinvolta e cordiale superficialità del fratello, della principessa Betsy; e che cosa, se non il senso drammatico del peccato, conduce morbosamente Raskòlnikov, nel capolavoro del Dostojevskij, come preso senza speranza nell'ingranaggio di una macchina, dal delitto al castigo?

Spero che, come dire? la ginnastica mentale di tanti accostamenti, forse desueti nel caso del Verga, non sia parsa più faticosa che illuminante. Ma come per lunghi anni nocque alla fama del Verga l'aver accolto la sua opera, di fronte alle prestigiose novità del decadentismo e simbolismo lirico trionfante in Italia e in Europa, come se invece facesse corpo col verismo dello Zola; così poi nocque alla giusta considerazione della sua grandezza averla riascoltata sul metro, prima che maggiore o minore, qualitativamente diverso, del Manzoni. Ora, il senso degli accostamenti che abbiamo fatto dall'opera del Verga a quella dei maggiori narratori europei fra il romanticismo del primo secolo e quello decadente di fine secolo, cioè poi i narratori che del Verga sono i veri contemporanei d'età e di formazione spirituale; il senso degli accostamenti fatti, vorrebbe essere in ciò: che bisogna riportare il Verga fuori da un'idea di verismo grettamente zoliano; anche il suo verismo, come quello della massima arte del tempo, non è verismo senza portare, più che il lievito, il fremito di qualche altra cosa, già più inquieta, più mossa; nasce in funzione di quel fremito la sua concentrata liricità. In questo senso, significativo accostamento può farsi fra gli inizi da cui muove il Verga, e gli inizi da cui muove uno scrittore già nominato, il Dostojevskij; funambolico romanticismo del Hoffzoniano Dickens, e più sul frenetico e funamgolico romanticismo del Hoffmann, precisamente come il Verga, incominciando, non si volge al Manzoni, ma a un modo di romanticismo che dopo il Manzoni poteva credersi superato per sempre, il convulso e romantico Foscolo di *Jacopo Ortis*. La storia del Verga *ante litteram*, cioè prima di *Vita dei campi*, sta infatti tutta qui:

Continua a pag. 2.

Eurialo De Michelis

SOMMARIO

Letteratura

Organizzato dal Governo della Regione, e per esso dall'on. Pietro Castiglia, Assessore della P.I., ha avuto luogo a Palermo dal 10 al 13 novembre, e a Catania il 14 e 15, un Congresso Nazionale della Narrativa Siciliana, presente un folto gruppo di scrittori e critici. Siamo lieti di far partecipi i lettori di Idea agli interessanti lavori, pubblicando la relazione di Eurialo De Michelis.

E. DE MICHELIS - *Latitudine europea dell'arte del Verga.*

D. FRANÇOIS - *Bruno Cicognani pensoso ciaudante* (fine).

A. FRATTINI - *Lirica italiana del Novecento* (6).

G. MARIANI - *La figura del povero in Verga.*

Disegni di SEBASTIANO MILLUZZO

VETRINETTA
BOMPARD - PRINCIPALI

LA FIGURA DEL POVERO NEL VERGA

Del romanticismo di Verga s'è parlato molto e con profitto. Come la più recente critica abbia cancellato l'immagine di un Verga antiromantico — così come ha cancellato la stessa immagine per quanto riguarda il Carducci — non dobbiamo ora mettere in luce; a noi interessa precisare che la fondamentale intuizione verghiana dell'umile affonda le radici nel vivo della poetica romantica, nel felice riscatto di un motivo centrale della narrativa postmanzoniana (1). Ereditata dalla tradizione l'immagine dell'umile, il Verga ne fa il centro della sua narrativa, libera quella figura dalle incrostazioni sentimentaleggianti e letterarie, la immerge in una realtà poetica nuova, rifiuta la giustificazione evangelica manzoniana e insieme le coloriture sociali dell'ultimo Ottocento. L'umile manzoniano si era già dissolto; in Verga si dissolve anche il povero postmanzoniano: sorge l'eroe che combatte la sua battaglia quotidiana, il povero che nella campagna o sul mare di Sicilia tira avanti la giornata senza speranza di riscatto.

I poveri del primo Verga sono di uno stampo che sembra uscito dall'officina letteraria del Grossi e, talvolta, persino del Carcano: li troviamo in quel serbatoio del sentimento o sentimentalismo romantico che è la *Storia di una capinera*. Nell'esaltazione della vita campestre trova posto la rappresentazione della famiglia del castaldo, simbolo di una felice libertà che soltanto la campagna può dare. «Dall'altra parte della spianata c'è una bella capannuccia col tetto di paglia e di giunchi, ove abita la famigliuola del castaldo. Se vedessi la bella capanna, com'è piccina ma pulita! Come tutto vi è in ordine e ben tenuto! La culla del bimbo, il paglericcio, il deschetto! Per quella capannuccia sì che darei il mio stanzino...». E ancora: «... ma allorchè, sul far della notte, veggo la moglie del castaldo, che recita il rosario col suo figliuoletto più grandicello fra le ginocchia, seduta accanto al fuoco che cuoce la minestra di suo marito, dimenando col piede la culla in cui dorme il suo bimbo, mi pare che la preghiera di quella buona donna, calma, serena, piena di riconoscenza per la felicità prodigatale dal buon Dio, debba salire a Lui assai più della mia...».

Qui il Verga svolge, nel clima del sentimentalismo romantico, il tema letterario degli umili che gli veniva da quella tradizione; le descrizioni come quella che ho ricordato sottolineano un contrasto ben evidente tra la serenità di creature felici che ignorano le passioni e la pena di chi è tormentato dalle passioni, nascono insomma da una volontà polemica dichiaratamente romantica. Ma il Verga — e qui ci pare di dover dissentire dal Russo — non è ancora dalla parte degli umili, li pone sulla scena per obbedire a un gusto letterario diffusissimo; la sua simpatia non va alla semplice famiglia del castaldo che vede scorrere le sue giornate in una convenzionale, tranquilla vita rustica; va piuttosto alla pena di Maria, alla sua passione bruciante. Se qui gli umili sono accolti proprio per dar maggiore evidenza a una romantica passione, più tardi — quando il Verga creerà le immagini di Enrico Lanti, di Nata, di Velleda, di Alberti — l'umile avrà la funzione polemica di far risaltare la complicata psicologia di questi esseri eccezionali. Il tema romantico dell'umile veniva dunque ripreso dal giovane Verga, senza essenziali novità, come elemento di chiaroscuro; quel che a lui interessava illuminare e indagare psicologicamente non era il mondo elementare che la narrativa postmanzoniana gli offriva (il mondo del castaldo, appunto, mondo di creature semplici, senza problemi (così egli credeva allora) ma il mondo delle passioni travolgenti, dapprima adombrato nella sentimentale storia della capinera (la passione che consuma un esile corpo), poi nelle figure di *Eva*, *Tigre reale* ed *Eros*. In quest'ultimo romanzo, infatti, il mondo dei poveri serve soltanto da sfondo alla società galante che Verga descrive, nulla più di un pretesto polemico: «In quel tempo non facevasi che parlare a Firenze di una povera ragazza la quale si era asfissiata col carbone... e le signore vi sciorinavano sopra il loro sentimentalismo profumato».

Ma l'anno prima, con *Nedda*, il Verga aveva già trovato l'immagine centrale del suo mondo, del suo povero. Eppure, due anni dopo, con *Primavera* — che sembra il corrispettivo, in chiave sentimentaleggiante, di *Nedda* — ci darà la sentimentale storia di una sartina innamorata di un artista da strapazzo e l'ambienterà in una nebbiosa Milano che ricorda troppo da vicino certi passaggi in cui si muovono le «povere tose» del Carcano. Pur avendo già scoperto con *Nedda* la sua vocazione, il Verga tornava a vagheggiare l'immagine letteraria della crestaia per le vie fredde e malinconiche di una squallida Milano. Gli premeva chiarire il fondo della sua vocazione al disegno degli umili e ritentava la pagina tornando indietro, riprendendo motivi superati, svolgendo in toni sentimentaleggianti e retorici una materia alla quale aveva dato vita in lirica asciuttezza. (In *Primavera* leggiamo: «Passarono l'inverno e l'estate in tal modo, giocando all'amore come dei bimbi giocano alla guerra o alla processione» e appresso: «Addio! tu che te ne vai, tu con cui il mio cuore ha vissuto! Addio tu che sei andato prima di lui! Addio tu che verrai dopo di lui, e te ne andrai come lui se n'è andato, addio! — Povera ragazza!»). Il Russo vide, per primo, il valore di *Primavera* nella storia interna della narrativa verghiana e ne parlò ravvicinando quel racconto a *Nedda*; sulle sue orme il Garrone fece un passo avanti e scrisse: «In queste due novelle — *Nedda* e *Primavera* — c'è già la nuova etica verghiana nel suo lato negativo: la vita veduta nella tragicità dell'ansito non urlato ma sopportato; la tragicità dei piccoli e tremendi particolari, non quella che mette l'eroe impennacchiato o la eroina armata di fronte ad una folla nemica, ma quella del silenzio, dei brandelli di anima e delle fatalità grigie». Forse il Garrone esce un po' fuori binario parlando di «fatalità grigie» (lo aspetterà *Il marito di Elena*) ma la sua affermazione resta decisiva nella storia della critica verghiana anche se è passata senza lasciar tracce. *Nedda* e *Primavera* rappresentano, in diversi toni e diversi ambienti, il primo ingresso del povero nella storia di Verga; i due racconti riprendono una storia di stampo sentimentaleggiante, un tema del romanticismo deteriore che il Verga sviluppa su linee opposte: proseguendo sulla strada segnata da *Nedda* egli scoprirà la povertà eroica dei *Malavoglia*; *Primavera* invece gli permetterà di approfondire l'altra povertà, la miseria meschina degli esseri che si muovono e soffrono ogni giorno per le vie e nelle case delle città: la miseria dei deboli come il marito di Elena.

Continua a pag. 3.

Gaetano Mariani

SIMULACRI E REALTÀ

LA BOTTE DEL CIARLATANO

In una lettera che Mesmer inviava alla Regina di Francia, il 29 marzo 1781, leggiamo: «Per una causa che interessa l'umanità al di sopra di tutto, il denaro non può avere che una considerazione secondaria. Agli occhi di Vostra Maestà, quattro o cinquecento mila franchi non son nulla; la felicità dei popoli è tutto. La mia scoperta dev'essere accolta ed io ho da essere ricompensato con una munificenza degna del monarca, al quale io mi legherò».

Questa lettera concludeva una vicenda, in cui la credulità umana arroventava l'atmosfera. Mesmer aveva fanatizzato a tal punto gli ammalati immaginari, che in lui riponevano ogni speranza, che la sola sua minaccia di lasciare Parigi per vendicarsi dell'Accademia di Scienze, accanitasi a negargli ogni riconoscimento, aveva gettato nella costernazione persino la Corte. Maria Antonietta fece dire a Mesmer che il suo progetto era disumano; e un Ministro fu inviato a lui per discutere le condizioni che potessero farlo desistere da una risoluzione le cui vittime sarebbero stati i poveri infermi. Mesmer fu irremovibile, e respinse con sdegno le proposte del Ministro. E' a questo punto che l'avventuriero scrive la lettera di cui abbiamo riportato il passo più importante.

Su che cosa riposava la gloria di Mesmer? Sopra un apparecchio da lui inventato e al quale aveva dato il nome di «Baquet Magnétique». Una vasca circolare di legno, piena di acqua in cui era stata buttata una miscela di vetro e di limatura di ferro. Da alcuni fori del coperchio venivano fuori dei filamenti di metallo, che gli ammalati dovevano stringere in mano. Una corda legava questo primo cerchio di fortunati ad un altro cerchio più lontano. Il fluido vitale così si trasmetteva a più persone. Ma il domestico apparecchio non avrebbe potuto produrre emozioni risanatrici, senza l'atmosfera: semioscurità, profumi, suoni di fisarmonica, pianti, risa, grida e convulsioni. (Vien fatto di pensare che quella corda che legava l'uno all'altro circolo fosse un simbolo, e suggeriva, sia pure con discrezione, che tutti gli astanti raccolti attorno alla vasca eran matti da legare).

I tempi mutano: ma gli avventurieri e gli esaltatori sanno riconoscersi e ritrovarsi, e conoscono la tecnica per farsi sostenere e difendere dai poteri costituiti. Nella lettera del Mesmer alla Regina traluceno le costanti di tale tecnica. Bisogna anzitutto parlare «di una causa che interessa l'umanità». Poco importa che codesta causa sia in una vasca. Il denaro, pure essendo il protagonista della faccenda, deve apparire come elemento secondario.

La logica ha da essere offesa, ma in modo che uno svolazzo verbale nasconda il sofisma. L'arabesco retorico eccolo qui: «La felicità del popolo è tutto». Ma sotto codesto manto costellato, ecco l'avidità pecuniaria: «Quattro o cinquecento mila franchi non son nulla». Ma è proprio per questo nulla che il Mesmer si batte, e non elargirà la felicità ai popoli, se questo nulla gli verrà negato. Ancora. Il vero obiettivo dell'avventuriero è di essere ricompensato con una munificenza regale: il che contrasta con quel nulla di cui diceva tenersi pago. In conclusione, il processo costante può essere così circoscritto: avidità, raggiro, eloquenza.

Ora fatevi analizzare con questa norma le parole e gli scritti degli avventurieri contemporanei. Quando promettono la felicità universale, non esitano a servirsi del raggiro; facilmente rintracciabile, sol che abbiate la pazienza di raschiare la plastica enfatica che fa da involucro all'interesse.

Sarebbe auspicabile che gli uomini adoperassero sempre la retta ragione, unica diga dell'esaltazione. Ma poichè tanto non è da sperare, cerchiamo di smascherare tutti i Mesmer, tutti i fabbricatori di botti della felicità, tutti gli smerciatori dell'elisir fanatizzante.

Varius

LATITUDINE EUROPEA
DELL'ARTE DEL VERGA

Continuazione dalla pag. 1.

nella ricerca, per una o per altra via, di quella concitazione del tono, che egli sentiva congeniale al proprio interno respiro; prima nell'avventura romanzesca, poi nel melodramma, poi nel sospiroso vittimismo, sempre nelle complicazioni strutturali; causa-effetto, in lui, di lirismo, la perpetua evasione a cui anela il tema del sogno, la perpetua negazione del sogno nella nemica realtà, la tragedia delle situazioni finali, la concentrazione tormentosa di quei contrasti in psicologie negate a esprimerle, cioè a possederle per intero, come per definizione i poveri diavoli, contadini e pastori. Istruttiva anche la punteggiatura, così diversa da quella calma, tutta controllo, del Manzoni; ma vedete nel Verga i puntini di sospensione nella *Capinera*, poi scomparsi in ragione del progressivo assorbimento del pathos in pathos interno, e spuntare invece le lineette, magari a rinforzo di altri segni, nella concitatissima *Eva*: un segno d'interpunzione, le lineette, non più abbandonato, per la secca spezzatura che dànno alla pagina, ma altresì una cadenza di ritmo quasi tangibile. Non per nulla le amava la Duse, nei suoi strani biglietti, dove anche la secchezza sfuma in indefinito musicale. La liricità del Verga, dunque, non va confusa col ritmo fervido e numeroso, che è di ogni prosa, e più di ogni prosa d'arte; e lo stesso teorico del verismo italiano, il Capuana, a proposito del libro del Verga che consacrò la sua adesione esplicita (proprio con *L'amante di Gramigna*) alla dottrina per eccellenza naturalistica dei «fatti diversi», cioè della «tranche de vie» tipo Zola; insisteva bensì, il Capuana, sulla verità documentaria dei fatti narrati; ma insieme si accorgeva anche lui della tonalità tutt'altro che «scientifica» che vi assumeva la narrazione, onde parlava a più riprese di «un'aria di leggenda popolare», puntualizzata nella *Lupa* in «quel ritorno d'immagini e di parole del quale l'artista s'è stupendamente servito» (¹). E bene dunque tutti i critici hanno parlato della cantilena, della nenia lamentevole, della musica triste e monotona, in cui lo scrittore alza la sua elegia e il suo compianto sul dolore dei personaggi. Compianto, elegia: non è già un modo di quel lirismo esplicito nella posteriore prosa italiana attraverso il lirismo celebrativo del prosatore D'Annunzio? Più vivo oggi, più pregno d'avvenire allora, il lirismo del Verga, appunto perchè di fondo non celebrativo, elegiaco.

Concentrazione lirica

Monotonia, fu detto. Ma bisogna coglierne il ritmo come effetto d'arte, non come segno di un diverso effetto ritmico non saputo raggiungere; ed è notevole che il Verga stesso indicasse la «uniformità dei toni», la «fusione dell'insieme», come propria esplicita intenzione nello scrivere *I Malavoglia*, indicando per il primo costì una causa della scarsa fortuna, allora, di quel grande libro (²). Vedete dunque, per il paragone dei modi del Verga ai modi del Manzoni: come mai tale uniformità avrebbe potuto comportare l'episodica indipendenza di singoli ritmi e motivi, Don Abbondio, l'Innominato, Perpetua, Renzo, Gertrude? La tecnica artistica del Verga, a causa della sua stessa purezza, potè sembrare aspra, elementare, traendone la conclusione di un Verga, antiletterario e semplice artista. Vedete invece qual era nei *Malavoglia* il problema d'arte del Verga: conservare la patetica monotonia raggiunta in *Rosso Malpelo*, e niente più la soluzione a protagonista di altre novelle, come la troppo famosa *Cavalleria rusticana*, musica al suo orecchio già troppo esplicita, rumorosa; livellare in quella monotonia l'individualità dei motivi lirici minori, ma trascrivendoli in mutata chiave, non ispegnerli come stava per essere in *Rosso Malpelo*. Non Verdi, per intenderci, Wagner; non Wagner, Debussy. Aspro, semplice, il gusto del Verga? Semmai, troppo raffinato. E si conservano lettere di lui, durante la composizione dei *Malavoglia*, in cui chiedeva raccolte di proverbi siciliani, per metterli in bocca a padron 'Ntoni; e proverbi siciliani, con altri non siciliani, veniva raccogliendo all'uopo, e se ne conserva un elenco; scrupolo documentario, veristico se altro mai. Ma scelti per il romanzo furono infine, non i proverbi più siciliani, non i meglio attinenti alla situazione del dramma, bensì quelli (notò la Perroni) che «risonavano di certe cadenze ritmiche assai vicine, come taglio e come andatura fonica, a versi» (³). Tanto si è fuori dallo spirito di quest'arte, riducendola a preoccupazioni documentarie. Talchè, insomma, dipende da un equivoco, che specialmente i personaggi minori, sfondo e ambiente dei *Malavoglia*, restino bersaglio alla severità dei giudici, come poco svolti; precisamente l'equivoco di intenderli al lume della ricetta naturalistica, secondo il metodo del ritratto a tutto tondo, anzichè nel loro valore squisitamente musicale, note basse in funzione di note alte, pregnantemente arsi e tesi di un solo ritmo sfumato. Quei personaggi minori, col loro agire e sentire dissonante dai protagonisti, coincidono con la dura legge di cui i protagonisti soffrono, anche quando non se ne rendono conto; ma manca nei *Malavoglia* la segreta ribellione, come in *Rosso Malpelo*, che irrigidisca l'accettazione in nuovo modo di acre polemica, perciò la ribellione è più che mai commossa dal patetico consentire a ciò, contro cui si ribella; ed è questa la ragione per cui gli antagonisti, i personaggi minori, ben più che appartenere (come appartengono nello schema psicologico) alla vita intima dei protagonisti, ben più che suscitarvi, come vi suscitano, reazioni psicologiche, sono anch'essi ombre e luci trascoloranti nell'unica macchia che fa tutto il romanzo. Il loro ufficio tonale è di correggere il pathos, forme esterne della stessa logica chiara e spietata che è la logica della realtà nell'animo dei *Malavoglia*; secondo quella delicata e reciproca orchestrazione di voci, che in musica si chiama «contrappunto», poetico ritmo degli scrittori di tanto tempo poi, la Mansfield, la Woolf, addirittura titolo di un celebre romanzo dello Huley. Più energico e centripeto nel Verga, in sostanza è già in lui quel ritmo, — ragione della sua postuma modernità. Altra correzione al pathos, il metodico tradurre i pensieri dei personaggi, anche maggiori, nel limitato linguaggio, cioè nella ristretta fantasia, dei rusticani personaggi; magari, qui e là, con qualche eccesso del metodo, ma le sparse pesantezze si moltiplicano troppo, chi legga col pregiudizio della funzione naturalistica a cui servirebbero quei modi, chi non ne intenda la funzione squisitamente di musica.

Era il caso anche di un lettore di eccezione: eccezione, quando egli scriveva le sue impressioni di lettura, anche per la meritoria ammirazione che lo legò all'opera del Verga; diciamo il Lawrence. «Il guaio del verismo», egli scriveva, «e Verga era un verista, è che lo scrittore si sforza di vedere il proprio senso della tragedia in creature più piccole di lui», angustia, a giudizio del Lawrence, riscontrabile parimenti in Flaubert; mentre «la grande anima tragica di Shakespeare prende a prestito persone di re e di principi, non per snobismo, ma per affinità naturale. Le persone comuni hanno anime comuni. Nè tutta la nobile simpatia di Flaubert e Verga per i Bovary e i Malavoglia, può impedire che i Bovary e i Malavoglia, siano persone comuni (⁴). E qui, vedete, il confronto con Shakespeare sottolinea il modo di leggere da cui nascono codeste obiezioni, nel mito classico della rilevata individualità dei singoli personaggi: mito, gusto, che potè essere ancora del Flaubert, ma non più del Verga dei *Malavoglia*, a cui si attaglia piuttosto la raccomandazione che lo stesso Lawrence rivolgeva ai propri lettori: «Non cercate lo sviluppo del romanzo, seguendo la linea di certi caratteri: i caratteri rientrano nella forma di qualche altra forma ritmica, come quando si passa un archetto sopra un vassoio delicatamente cosparso di sabbia, e la sabbia assume contorni sconosciuti» (⁵). I contorni sconosciuti della sabbia sopra il vassoio, non è ancora Verga, è Lawrence; ma i caratteri dei personaggi, che non vanno letti per sè, ma «rientrano nella forma di qualche altro forma ritmica», questo è Verga tal quale.

Vediamo più da vicino il lirismo del Verga. Ecco lì *Fantasticheria*, in *Vita dei campi*, che definisce la nascita dei motivi paesani come impulso polemico; da una parte la frivola amica di città, dall'altra il pathos morale dei pescatori che ella osserva, incuriosita, dall'alto. Era la polemica, già disegnata in prefazione a un romanzo giovanile, *Eva*: dove accanto alle «ebbrezze amare», ai «dolori sconosciuti», passavano gli ipocriti voi «che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati». Polemica sociale? Direi piuttosto un altro contrasto: «Voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'anima là dove voi non lasciate che la borsa»; ricordo enfatico della religione dell'amore, come in George Sand, musa a tutto il periodo giovanile del Verga, era la polemica del sentimento che si afferma come sommo valore. Perciò non era poi, precisamente, polemica; enfasi, ma della stessa compartecipazione patetica dove nasce il tono lirico, un altro modo della concitazione che nel Verga giovanile deformava la inquietudine lirica, ma anche la affermava, e presto imparerà, frenando l'impeto, a tradurlo in fremito di dentro. E' la ragione, per cui i toni polemici del Verga, quando son tali, restano ingenui, goffi, si denunziano da sè; la polemica del Verga, come tono espressivo, si esaurisce nell'impulso che dà, nemmeno le è concessa l'acre fermezza con cui il Flaubert disegnava l'ottusa soddisfazione del signor Homais in confronto all'inquietudine di Emma Bovary, nell'ultima battuta e in tutto il romanzo; mezza e non lieta felicità espressiva, che si riscontra anche in *Anna Karénina* del Tolstòj: nel tono edificante con cui è trattato Lévin, nel tono acre che perseguita, in persona del povero marito, un'impossibilità di esser sincero, di farsi amare, che sconfina nel grottesco, — e nella polemica contro la burocrazia!

Guardare a distanza

La polemica antimondana di *Fantasticheria* non è dunque polemica; è, direi, un modo di prender la rincorsa per spiccare il volo: più precisamente, un mettersi a distanza dalla materia narrativa, non per meglio storicizzarla, anzi per farla sogno invece che realtà, qualche cosa che accostarla non si possa senza uno slancio, un'evasione, un impeto, un volo. Questo guardare a distanza, come a occhi socchiusi, era processo di troppo rilievo nella formazione del Verga, perchè egli non ne avesse coscienza; ed è notevole che cercasse di definirlo, proprio nei momenti più fervidi della sua cosiddetta «conversione» dai romanzi d'amore e mondani alle storie dei poveri diavoli: già in quegli indugi presso il caminetto da cui prende le mosse per il racconto di Nedda, che segna il punto cruciale di quel passaggio: «cotesto spettacolo del proprio pensiero che svolazza vagabondo intorno a voi, che vi lascia per correr lontano, e per gettarvi a vostra insaputa quasi dei soffi di dolce e d'amaro in cuore»; «col sigaro semispento, cogli occhi socchiusi, le molle fuggendovi dalle dita allentate, vedete l'altra parte di voi andar lontano, percorrere vertiginose distanze». E' il movimento sentimentale, definito fin dal titolo in *Fantasticheria*, dove si assiste, com'è noto, alla genesi dei *Malavoglia*: genesi polemica, nel suo testo evidente, e magari polemica sociale, ma chiedendo alla polemica soltanto il trampolino per «una di coteste peregrinazioni vagabonde dello spirito». E se la prefazione dei *Malavoglia* batte l'accento sull'interesse documentario, scientifico e sociale, vangelo del verismo, un'altra prefazione egli aveva scritto, rimasta inedita, dove la nascita del romanzo si mostra una volta di più fantasticheria dello spirito vagabondo: «davanti al fanale spento e col sigaro in bocca», nelle strade notturne, a immaginare dietro le finestre chiuse la vita delle persone che si distinguono appena, «di fantasticheria in fantasticheria» (⁶).

Fantasticheria, dunque, guardare a distanza. Perciò, in lettere al Capuana durante la composizione dei *Malavoglia*, il Verga concordava bensì sulla necessità di andare a stare ad Aci Trezza «onde dare il *tono* locale», — ricetta di stretta osservanza veristica; ma aggiungeva: «a lavoro finito però, chè da lontano l'ottica è più efficace ed artistica, se non più giusta». Abitare bensì, diceva, «fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti»; «ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze», perchè riusciamo più veri «allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi» (⁷). S'intende che questa mente sostituita agli occhi, questo guardare a distanza, diventi tono nostalgico; non la nostalgia di cui parlava il Capuana a proposito di *Vita dei campi*, «nostalgia del paese nativo», ch'era nostalgia di lui in proprio, Capuana, tanto bene lo ritrovava riprodotto: nuovo modo, nel critico, di affermare il verismo del libro, come il cavallo che nitrì al cavallo dipinto da Apelle, credendolo vero. Ma noi vogliamo dire la nostalgia del Verga, come suo proprio sentimento lirico verso i paesi della propria infanzia, ripensati apposta da lontano, Milano o Firenze. Così la fantasticheria di *Nedda* lo conduceva «lontano», nello spazio e nel tempo, verso il tempo ch'egli vide *Nedda*, assistè alle scene campestri ora descritte; così il racconto *L'amante di Gramigna* si svolge «parecchi anni or sono, laggiù lungo il Simeto»; così, in qualche conversazione che di lui ci fu conservata, altri personaggi di altre novelle siciliane il Verga narrava di averli conosciuti personalmente quando era ragazzo, di avervi trovato compagni della sua età, «di cui mi impressionarono la storia ed il carattere»: «più tardi queste impressioni della giovinezza mi ritornarono con una forza vivissima; è allora che tentai di fissarle» (⁸). A ragione dunque la critica ha posto l'accento sulla povertà di altre novelle del Verga, di ambiente milanese, in confronto a quelle siciliane; caduto il pathos memorativo, tanto più si rafforzava nello scrittore lo schema verista, in cui credeva teorizzando, dell'arte come documentazione di ambiente. E sarà bene stare in guardia dal forzare la nostalgia che abbiamo detto, quel «guardare a distanza», a tema prustiano della memoria, quale ci pare meno pericoloso che disinvolto volerlo vedere anticipato in troppi, e in Carducci e in Petrarca; diventato dopo Bergson e Proust teoria estetica, e lievito effettivo di molta arte moderna. Tuttavia, quella felicità lirica che il Verga ritrova di fronte al tema siciliano, come ogni poeta di fronte al tema (diceva il Machiavelli) «che solum è mio», si attua per il Verga in funzione del tema esplicito della memoria, del riandare col pathos della lontananza a cari luoghi lontani; e se la memoria del Verga, pur non cresciuto in campagna ma in città, si accende liricamente solo sui ricordi paesani, ciò accade (si potrebbe almanaccare) per il fascino che legò il fanciullo alle temporanee interruzioni della vita solita, come di una stanza si vede solo l'abbaglio della finestra sul mare; nuovo segno (si potrebbe ancora almanaccare) della sua perpetua aspirazione all'evasione, al sogno. Fuori dagli almanaccamenti e dalle vaghe anticipazioni, bisogna vederci, questo sì, almeno un nuovo motivo di liricità, accanto a quelli, come il pathos morale della famiglia e della roba, più solitamente messi in rilievo nell'arte sua.

Il monologo interiore

Ricordate però il paesaggio lirico che s'incontra nelle prime pagine del racconto *Jeli il pastore*? «Ah! le belle scappate pei campi mietuti», eccetera. E' un paesaggio, cui è affidato di dare le impressioni del signorino don Alfonso, amichetto di giuochi del ragazzetto pastore; e certo, se qualcosa di quella parentesi evocativa e paesistica fuoresce dal respiro in proprio del personaggio, può ravvisarsi costì, in sua vece o al suo fianco, la nostalgia in proprio dello scrittore verso il paesaggio descritto. Non è ancora, insomma, la struggente e definitiva immedesimazione dello scrittore nel ritmo del personaggio; sì però, con significativa insistenza, è lo «stile indiretto libero», studiato sottilmente dal Lugli nei Flaubert e Zola; nel quale «stile indiretto» si attuava la «révolution» attribuita dal Proust al Flaubert: «ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression» (⁹). Ma non è sfuggito al Lugli il peso tutto nuovo che tale «stile indiretto libero» assumerà solo nei *Malavoglia* del Verga, dove diventa senza residui o sbavature la logica sintattica del ricordo che a mano a mano si sdipana in chi lo sdipana in sé. A che fare esempi? Tutto il grande Verga dei *Malavoglia*, scrive così; e qui si vede il segno della sua originalità e grandezza: perchè l'«action» del Flaubert (o del Verga di *Jeli il pastore*) poteva lievitarsi in «impression», ma sempre agendo sul mòdulo storico-giudicante, che servì al Dickens, al Manzoni; ma nei *Malavoglia*, è il mòdulo storico-giudicante che cade, disciolta intera la narrazione in quel ritmo a vortice di ricordo, ritmo esclamativo. Cosicchè, è vecchia osservazione la forma del Verga, diceva il Croce, «quasi drammatica, e le stesse parti narrative sono di solito quasi un estratto o mosaico di frasi parlate» (¹⁰); o lo spettacolo che lamentava lo Scarfoglio: il Verga «cerca, con effetti prospettici, di dare non già il dialogo, ma una rappresentazione del dialogo; quindi ogni tanto fra il racconto suo scatta una esclamazione, un proverbio, una qualunque frase o una parola della persona che egli finge in atto di parlare; di più, fa uno strano abuso del dialogo indiretto, per modo che le sue novelle ci offrono questo bizzarro spettacolo: il dialogo è raccontato, il racconto invece è parlato» (¹¹). Dove in realtà, il dialogo è raccontato, per evitare il bozzettismo fotografico della soluzione verista, dandogli una concitazione, sinonimo di lirica concentrazione; il racconto è dialogato, per sciogliere il racconto storico in nuova concitazione, l'ansia concitata della storia attuale che si fa.

Un tal metodo di racconto nasceva, teoricamente, nel Verga, come se fosse per le ragioni contrarie, non liriche, documentarie e scientifiche, frutto del credo estetica dell'impersonalità; un modo di mettersi sempre più nei panni dei personaggi, talchè infine codesto supremo omaggio al verismo veniva a coincidere con l'ultimo punto di arrivo della teoria manzoniana della lingua parlata. E anche il Manzoni rifà talvolta i pensieri dei personaggi, raccontandoli in una sorta di discorso diretto-indiretto, come nascono nella loro logica sentimentale e fantastica, nella loro esclamatività; specie i soliloqui di Renzo, con sintassi allegra e sgrammaticata, dove quegli antichi lettori che non si diedero pace dello scriver male del Verga, avrebbero potuto ricorrere per giustificarlo con un esempio a loro stessi autorevole, come ci ricorse il Collodi per i lieti monologhi di Pinocchio. Ma nel Manzoni, si trattava di un altro modo del suo solito sorrisetto; il sorriso, con Renzo, dell'uomo superiore e cólto verso il giovine amato e scapato; se adoprerà lo stesso discorso diretto-indiretto a proposito di personaggi seri (don Rodrigo tentato di rinunziare alla mala impresa contro Lucia. «Ma, ma, ma, gli amici; piano un poco con questi amici»), neanche qui gli è venuto meno, se non quel sorriso, quel distacco: vede le cose, diceva il De Sanctis, «con la serenità di un Iddio che abbraccia con vista amorosa tutto il creato» (¹²). Lingua non parlata, semmai pensata, che cosa è essa, nel Verga, fuorchè il preannunzio di ciò che quarant'anni dopo, con Joyce, si chiamerà il «monologo interiore»? Il quale Joyce indicherà nel dimenticato romanzo di un ormai vecchio simbolista e wagneriano, *Les lauriers sont coupés* del Dujardin, uscito nel 1887, il primo apparire della formula da lui usata in *Ulisse*; ma lo zoliano, il verista Verga (e verista di riflesso) aveva pubblicato *I Malavoglia* nel 1881; con la quale opera non si era egli limitato a inventare una formula passibile, in altrui mano, in futuro, di sconcertanti risultati nel senso di un'introspezione sempre più spinta, ma quella formula aveva trasformato poeticamente in ritmo di musica.

E poichè di recente altri, come il Contini, sono venuti a concordare sulla nostra vecchia intuizione del modulo narrativo del Verga come postulazione («almeno germinale», dice il Contini) del «monologo interiore» (¹³); varrà la pena di spendere qualche altra parola sulla tecnica di quel monologo nel Dujardin. Prosastica tecnica in apparenza, come in quei «diagrammi di certi stati fisici o mentali» che fu, secondo il Lawrence, l'«ultrascientifico tentativo» dei futuristi (¹⁴); meccanica tecnica, notava il Tilgher (e crudamente veristica), come «concezione impressionistica e divisionistica del pensiero pensante». Infatti, precisava il Tilgher, «quando si pensa, raramente si pensa con sole parole; si pensa con ischemi e immagini motrici più che con parole. Il pensiero pensante salta da una parola o da un gruppo di parole a un'altra parola o a un altro gruppo di parole, ma il pensiero è non solo la parola o il gruppo di parole, è anche il movimento che fa saltare dall'uno all'altro» (¹⁵). Sennonchè, già nei futuristi risultava esplicita se altrove mai, coi prosaici risultati, l'intenzione, invece, lirica; e anche nel monologo interiore Dujardin-Joyce, estremo modo di frantumare narrazione e sintassi storica in attuale concitazione, la natura di quella tecnica è liricizzante: non per nulla nasceva sul tronco del Simbolismo, simbolista il suo autore. Più vicino all'ampia musica del monologo memorativo del Proust che non al divisionismo del Joyce, il Verga non si accontenta di dare il pensiero pensante nel grafico verbale in cui si puntualizza a tratti e non si esprime; ma più vicino al Joyce che al Proust, vuol conservarsi tuttavia aderente ai modi del pensiero pensante; così nasce, miracolo di equilibrio, la sua sintassi asintattica, dov'è reso in atto, non soltanto le frammentarie parole, altresì il «salto» che diceva il Tilgher, da una parola all'altra, e la sua logica interna. Non importa, si giustificava il Verga con un suo critico, non importa fare l'analisi psicologica del movente interiore dei fatti, purchè «la sua manifestazione esterna sia così evidente e necessaria da far vedere vivi e reali i personaggi. A questa necessità, a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui

Continua a pag. 3.

Eurialo De Michelis

LA FIGURA DEL POVERO NEL VERGA

Continuazione dalla pag. 1.

AFFERMA il Russo a proposito del Verga di *Nedda*: «perdura in lui ancora uno stato d'animo polemico, contro la ipocrisia sociale, contro il rigorismo farisaico»; effettivamente l'atteggiamento polemico del Verga dinanzi alla ricchezza è accentuato, la difesa del povero è troppo scoperta e talora non trasfigurata liricamente; si sente che lo scrittore sottolinea alcuni momenti del racconto quasi ad assicurarsi l'attenzione del lettore. «Perchè vieni sempre l'ultima? Non sai che gli ultimi hanno quel che avanza?» e dopo: «...la moralità del padrone non è permalosa che per negare il lavoro alla ragazza la quale, essendo prossima a divenir madre, non potesse compiere le sue dieci ore di fatica...» e ancora: «Le comari la chiamavano sfacciata, perchè non era snaturata...». Il Momigliano, a proposito di *Nedda*, ha un'acuta osservazione: «In fondo tutta la novella ci mantiene ancora nell'ambito del romanticismo democratico e filantropico che fu di moda per qualche decennio nella nostra letteratura, e non ebbe altro valore che di un'abitudine morale e, tutt'al più, testimoniò una onesta intenzione di contribuire al sollievo dei derelitti». Ma io direi che siamo ancora dinanzi a un certo compiacimento vittimistico che è proprio del sentimentalismo romantico quando prende come oggetto l'umile. «Una sera d'inverno, sul tramonto, mentre la neve fioccava sul tetto, e il vento scuoteva l'uscio mal chiuso, la povera bambina, tutta fredda, livida, con le manine contratte, fissò gli occhi vitrei su quelli ardenti della madre, diede un guizzo, e non si mosse più». Dove al tono sentimentaleggiante si mescola un gusto del disegno naturalistico di cui Verga talvolta si compiace. «L'ombrosa timidezza della miseria», come il romanziere dice a un certo punto, non sorge davvero dal continuo ripetere «la povera ragazza», «la povera Nedda», «la povera fanciulla» nè da insistenze sul tipo di «si stringeva nella sua mantellina tutta lana» ma nasce invece da un certo schivo disegno indiretto («Nedda pensò che la sua mamma, il giorno innanzi, l'aveva udita cantare...»), da certi accenni che sono del più grande Verga. Ma qui il poeta ha ancora troppa pietà del suo povero; nelle più alte pagine verghiane c'è una spietata contemplazione di quelle figure, l'approfondimento della loro angoscia: la commozione nasce nel lettore; qui la pietà è presente già nel romanziere.

Ma la poetica verghiana degli umili si preciserà teoricamente in *Fantasticheria*, precisazione polemica che darà al povero verghiano pieno diritto di cittadinanza respingendo invece con decisa fermezza il mondo eccezionale dei primi romanzi. Poetica degli umili o, forse meglio, esaltazione teorica dell'eroismo di chi non ha nulla all'infuori della propria, disperata volontà di sopravvivere. Meglio, sì, coloro che son morti («quelli almeno non hanno più bisogno di nulla!»), ma a quelli che restano è necessaria una «rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti», «una caparbietà che è per certi aspetti eroica». Il più grande Verga diviene appunto il poeta di questa rassegnazione coraggiosa e di questa caparbietà eroica, un eroismo che ha diversi volti e diverse soluzioni.

Caparbio e coraggioso è Rosso Malpelo che, come il padre, affronta la morte nella cava e la cerca quasi, conscio del suo destino al quale non può sfuggire. Se la caparbietà di Malpelo è in questa accettazione della vita e della morte quali sono, nel ripudio di ogni affetto, nell'odio verso gli uomini che hanno portato al sacrificio il padre, il suo eroismo sta in quella devozione al mestiere che è la condanna e insieme la vita dei poveri di Verga: pochi giorni dopo la morte del padre il ragazzo torna alla cava e riprende il lavoro di quello «giacchè alle volte il pane che si mangia non si può andare a cercarlo di qua e di là». Eroe è anche colui che tenta di infrangere il cerchio di egoismo nel quale è chiuso il povero, chi si libera dalla tirannia della povertà. Eroi sono, in maniera diversa, 'Ntoni e Mastro don Gesualdo ma la loro ribellione ha la stessa origine: il rifiuto della povertà. Tale rifiuto sviluppa in don Gesualdo una suprema volontà di lotta e di vittoria; in 'Ntoni rimane vana aspirazione che il suo carattere non gli permette di realizzare. 'Ntoni è un debole (debole è anche la Lia e si perde nella grande città che il nonno odiava), don Gesualdo un forte ma entrambi eroi, titani romantici che sognano di spezzare una catena più forte di loro. Entrambi hanno avuto il coraggio di lasciare la propria casa («Il peggio... è spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono e dev'essere una cosa da rompere il cuore il lasciarseli dietro per la strada...»), entrambi spinti dalla stessa volontà: Gesualdo ancora ragazzetto, 'Ntoni uomo, dopo la morte della mamma. Ma il loro eroismo è vano; sono due ribelli che non conosceranno la vittoria: la ricchezza di don Gesualdo è la sua più terribile condanna (lo stesso è per la baronessa Rubiera); non si può infrangere una legge e i poveri hanno una legge ignota agli altri uomini: la legge che impedisce a 'Ntoni di tornare nella propria casa, la legge che unisce disperatamente don Gesualdo a Diodata, oltre ogni legame e ogni vicenda.

La povertà diviene dunque per il Verga una religione che non si può tradire se non si vuole soccombere, una fede che ha le sue ragioni, più forti di tutte le ragioni umane. Religione, ma anche stato d'animo che si sostituisce all'umiltà manzoniana, la povertà di Verga è quindi ben lungi dall'essere una condizione sociale che si potrebbe anche rinnegare. Per questo padron 'Ntoni respinge terrorizzato la ricchezza («Ricchi — diceva, — ricchi! e che faremo quando saremo ricchi?»), per questo 'Ntoni, Mastro don Gesualdo, Lia sono degli eroi ma anche dei transfughi, proprio come chi tradisce una fede che ha anch'essa i suoi eroi. Vicino all'eroismo titanico di 'Ntoni e di Mastro don Gesualdo, il Verga pone infatti l'eroismo silenzioso dei personaggi che accettano la loro condizione sino quasi a difenderla: una condizione che non ammette compromessi, che non permette mai di avere «il cuore contento» («Eh! ci vogliono tante cose per avere il cuore contento!»), che impegna l'onore sino agli estremi limiti (il debito dei lupini), sino alla rinunzia delle cose più care. C'è dunque l'eroismo di chi rifiuta quella condizione e l'eroismo di chi l'accetta perché sa che essa s'identifica con la sua vita: la «caparbietà eroica», «la rassegnazione coraggiosa», appunto, di cui Verga aveva parlato in *Fantasticheria*.

NON so quanti abbiano già notato che il mito poetico centrale dell'arte verghiana è la solitudine: Verga ha per primo scoperto nella solitudine la condanna e insieme il rifugio dei poveri, ha intuito liricamente una verità umana eterna che nel povero trova la sua più desolata incarnazione. Il pastore leopardiano errante è solo ed è simbolo dell'umanità che cerca il perché della sua angoscia; il povero verghiano non adombra nessuna verità universale e la

sua solitudine, come la povertà, è divenuta una religione che non si può tradire.

Si potrebbe quasi tracciare la storia della solitudine verghiana: dall'isolamento ossessivo di Rosso Malpelo alla solitudine «corale» dei Malavoglia, sino a don Gesualdo, solo come Malpelo, anche se la sua solitudine sa meno di incubo, mascherata com'è da tante presenze umane. Più infelice di Jeli che può trovare un attimo di requie nella contemplazione della natura, Malpelo è disperatamente solo, col suo odio verso tutti, verso l'asino che batte senza pietà, verso Ranocchio che pure, a suo modo, ama. Tra i poveri dipinti da Verga, Malpelo è forse il più disgraziato perchè non sa amare e vorrebbe amare, perchè non può uscire dal cerchio ferreo della sua solitudine. Con questo personaggio Verga è più che mai spietato; non offre scampo alla sua pena nè rifugio al suo odio che è il volto incompreso di un amore costantemente ripudiato. La solitudine dei Malavoglia è meno ossessionante, il loro mondo meno buio e implacabile. Si tratta di una solitudine che — sulla scia di una nota definizione del Russo — più sopra ho chiamato «corale»; il povero è solo anche se sente vicine altre creature, sole come lui, incapaci a lenire la sua pena e a interpretare la sua angoscia. Gli altri non possono far nulla, talvolta anzi, riescono a far soffrire di più; tuttavia la loro presenza aiuta a vivere. E' la solitudine di Mena («Sì sono qua, comare Mena; sto qua a mangiarmi la minestra; perchè quando vi vedo tutti a tavola, col lume, *mi pare di non essere tanto solo*, che va via anche l'appetito...»). Anche se nella visita ai Malavoglia, dopo la morte di Bastianazzo, i vicini s'airano per parlar del mercato delle acciughe, la loro indifferente presenza è servita a render per un attimo meno cupa la solitudine dei Malavoglia «i quali piangevano da due giorni come fontane». I Malavoglia sono soli ma possono — secondo una illuminatrice frase di Verga — «disperarsi insieme», conforto che Malpelo ignorava. Se la solitudine si identifica talvolta col dolore («I Malavoglia rimasero soli, davanti a quel lettuccio vuoto»), spesso soltanto il dolore può vincere la solitudine. Nei *Malavoglia* il Verga sembra riconoscere questa funzione positiva del dolore che si perde invece in *Mastro don Gesualdo*: «La Nunziata e la cugina Anna venivano anche loro a sedersi lì accanto sui sassi, a chiacchierare dopo cena con quei poveretti, che erano rimasti soli e derelitti anch'essi, talchè sembrava fossero parenti». La gente, gli altri insomma, possono aiutarci soltanto indirettamente e l'egoismo stesso è una forma di difesa.

ASSAI vicina alla solitudine di Malpelo, anche se molto diversa, è — dicevo prima — la solitudine di don Gesualdo. Egli non ha nessuno: la sorella, il padre, il cognato gli sono vicini perchè hanno bisogno di lui ma, in fondo, lo odiano; Diodata lo ama ed è pronta al sacrificio ma egli lascia questo amore ai limiti della sua vita. Ha scritto il Momigliano, il più alto interprete di questa figura: «Nella sua vita lunga e spinosa, una sola persona lo ama: Diodata, quella serva così umile, così devota, così grande!... Diodata è l'unico riposo di don Gesualdo, la sola creatura che possa dargli un'ora di dolcezza, che sappia chinare il capo sotto la sua volontà e sotto la sua carezza ruvida... Diodata è per Gesualdo il pensiero sereno dell'uomo che ha bisogno di una donna debole da sostenere, è la nostalgia misurata e contenuta di un affetto che metta un po' di dolcezza nella sua vita tempestosa. Quella povera donna, che non ha pretese e non occupa nessun posto nella famiglia ostile o fredda o diffidente di don Gesualdo, è il complemento umano del protagonista, la corda più delicata del suo cuore temprato, il sospiro fugace e profondo della sua vita senza sfogo e senza carezze». Ma v'è qualcosa di più: Gesualdo sente che Diodata è l'unica creatura capace di amarlo eppure la allontana per quel pudore affettivo che tutti i poveri di Verga hanno, un pudore che impedisce di esprimere i propri sentimenti e rende più amara la solitudine. In una stagione letteraria scossa da tanto sentimentalismo e da tante effusioni il Verga si riallaccia a Manzoni, alla classica sobrietà di quegli affetti. Ma i personaggi manzoniani avevano uno sfogo ignoto ai poveri verghiani: per quelli gli affetti chiusi, non confessati agli uomini, potevano risolversi in Dio, presente vicino ai suoi figli; per questi gli stessi affetti, le pene si esauriscono nel cuore e lo solcano, senza possibilità di sfogo, senza comunicazione. Così, quando Gesualdo vede Diodata, ferma accanto alla casa, dopo il disastro del ponte, venuta per confortarlo, non accetta quel conforto e quasi la respinge, scontroso, solitario, orgoglioso della sua solitudine, per quanto nelle sue parole trapeli tanto affetto contenuto: «Nel vicoletto lì accanto, vicino a casa sua, trovò Diodata che stava aspettandolo colla mantellina in testa, rincantucciata sotto l'arco del ballatoio, perchè in casa non la volevano» «...— Quest'altra adesso! Perchè sei venuta? Tutta bagnata sei!... guarda! come le bestie!... dalla Canziria fin qui a piedi!... apposta per farmi il piagnisteo... Come non ne avessi abbastanza dei miei guai!... Ora dove vai a quest'ora?...». Dopo le disgrazie egli sente più forte l'orgoglio della sua solitudine; così quando il ponte è crollato: «Quanti lo incontravano, conoscendo la disgrazia che gli era capitata, dimenticavano di salutarlo e tiravano via. Egli guardava bieco e borbottava di tanto in tanto fra di sè: — sono ancora in piedi! Mi chiamo mastro-don Gesualdo!... Finchè sono in piedi so aiutarmi!». E sulla strada l'uomo solo incontra un ignoto, l'unico — oltre Diodata — che comprenda in quel momento la sua pena: «Un solo, un povero diavolo che andava per la stessa strada, gli offrì di prenderlo sotto l'ombrello. Egli rispose: — Ci vuol altro che l'ombrello, amico mio! Non temete che non ho paura d'acqua e di grandine, io!». La parola di conforto gli viene talora da uno sconosciuto, solo come lui: «Un povero vecchio che s'incontrò, carico di manipoli, sfinito, si mise a borbottare: — O dove andate vossignoria a quest'ora?... Avete tanti denari, e vi date l'anima al diavolo!». L'uomo che ha creato la ricchezza trova un attimo di comprensione in un individuo incontrato per caso sulla strada. Ma quella ricchezza è la sua maledizione perchè essa — traendolo fuori dalla povertà — ha fatto di lui un uomo solo, lo ha costretto a respingere Diodata («solo Diodata poteva essere la compagna della sua vita, la eguale» scrive il Garrone), lo ha accostato a un mondo che lo odia e che egli odia.

Come 'Ntoni anche don Gesualdo è solo: entrambi hanno rifiutato la povertà per raggiungere la ricchezza, entrambi incontreranno la solitudine: il giovane che finisce nei guai, a mangiare il pane del re, il ricco mastro che muore, solo, nella vecchia casa gentilizia dove nessuno lo ama; la ricchezza non lo ha salvato dalla disperazione e dalla solitudine. In un finissimo saggio (*Malinconia di G. V.*, in *Annali scuola norm. sup. di Pisa*, 1948, fasc. II) il Pernicone scrive: «Mai più il Verga ritroverà in se stesso la fede per rappresentare la divina comprensione che lega fra loro le anime nel mondo dei *Malavoglia*. Nell'altro capolavoro, che è il *Mastro-don-Gesualdo*, il dramma delle anime è un dramma chiuso che ciascuno vive per sè in desolata solitudine e in muta disperazione». Desolata solitudine e muta disperazione che, attraverso i *Malavoglia*, avvicina Rosso Malpelo a Don Gesualdo.

Ricca di sfumature è dunque l'immagine del vinto verghiano. Vinti erano i protagonisti dei primi romanzi: Pietro Brusio, Enrico Lanti, Alberti; vinti gli esseri che popolano le novelle milanesi studiate dal Momigliano con finezza di toni capace di dar risalto alle minime ombre di quel mondo chiuso in una «miseria logorante», perseguitato da una «disdetta ostinata». Dice il critico: «Nelle novelle milanesi è frequente questa psicologia di grossa bestia, ed è notevole l'efficacia con cui è ritratta la vita dei bassifondi, gentaglia e gentarella, sempre con quelle pennellate risolute e scarse, con quella caricatura tagliata con l'accetta. In molte pagine si respira l'aria grassa di una delinquenza ottusa e come inco-

Continua a pag. 4. **Gaetano Mariani**

Latitudine europea dell'arte del Verga

Continuazione dalla pag. 2.

non saprei fare a meno» ([16]). Ardimenti, che volete vederli quasi in caricatura, — quel racconto dei *Malavoglia* che par di ascoltarlo dalla voce dei personaggi che lo rievocano come l'hanno vissuto? Vedete certi americani, che del racconto lirico-monologante fanno orgia, come gl'infantili selvaggi adorano la Macchina di cui non sanno l'uso; vedete, e non diciamo uno scrittore volgare, il Faulkner in *Luce d'agosto*: talvolta interrompendo il filo della narrazione, per introdurre un inopinato personaggio che impianti un suo monologo interiore (o dialogo con altro personaggio), attraverso il quale il nuovo sviluppo dell'azione si liricizzi e pur si racconti. Il motivo della nuova fortuna dei *Malavoglia* dal 1940 o giù di lì, può essere bensì nel dilagare di tale tipo di racconto freneticamente monologato quanto ai modi e liricizzato quanto ai toni, ciò che potè rendere meno insolito il linguaggio del Verga; ma non ci vuole molto a vedere la mirabile durata con cui, naturalmente, senza sforzo, senza arbitrari espedienti, senza rotture di ritmo, l'ultimo grido della romanzeria Novecento, il racconto lirico e monologante, sia stato anticipato dal Verga, or sono anni settanta. L'accostamento del Verga ai narratori tipo Manzoni, quel che poteva dare, l'ha dato; come disteso narratore alla Manzoni, l'autore dei *Malavoglia* sarà sempre monotono; come verista, nasce con un ritardo di venticinque anni rispetto al Flaubert; ma in quel modo di lirica narrazione, com'è la sua partecipazione, tutta musica interna, niente schema e programma, al musicale Simbolismo, così è la sua solitaria originalità nella schiera in cui soltanto dopo qualche decennio s'incontrano, da lui certamente diversi, ma a lui vicini per tanti aspetti, i narratori del nuovo secolo.

Verga e Dostojevskij

INFINE. Abbiamo accennato a certe somiglianze del Verga da una parte, del Dostojevskij dall'altra, per certa materia psicologica a entrambi comune, nonchè per i loro inizi: formatisi entrambi su un romanticismo più lampeggiante ed estroso, che non sia quello giunto subito a chiarezza in Manzoni e Dickens; sia esso il Foscolo per il Verga, lo Hoffmann per il Dostojevskij. Su uno sfondo, diciamo pure, più ristretto per lo scrittore italiano, più tumultuosamente europeo per lo scrittore russo, simile in qualche modo è anche il senso della loro successiva parabola: vogliamo dire per il concitato lirismo del módulo narrativo della loro arte maggiore, lontanissimi entrambi dal módulo storico-giudicante del Manzoni, Dickens e Tolstòj; un lirismo che, come dà un senso pregnantemente diverso, quasi allusione segreta in cui riposa il senso vero di un discorso, al verismo che pur resta l'atmosfera storica nella quale essi si muovono, li sospinge infine, l'uno più e l'altro meno, a evadere da quell'atmosfera, fino a tendere la mano a tanta parte della letteratura fiorita dopo di loro, e più specificamente imbevuta del simbolismo francese. D'altronde, sono esperienze già allora, il simbolismo e il realismo, non successive ma in vario modo interscambiabili sotto la comune insegna, verbigrazia, del Poe; diciamo quel realismo che nel realismo non si allarga con l'olimpicità del Tolstòj, olimpico come un dio, lento e solenne come un gran fiume: ma condizione del realismo tolstoiano sono i paraocchi che lo difendono da tutto quanto non è realismo, Baudelaire e Shakespeare inclusi. Diversissima invece è la qualità del realismo del Dostojevskij, percorso di brividi e trasalimenti quasi medianici, che col realismo, sembra, hanno poco da fare, e più, appunto, con le sue origini torbidamente romantiche; per fare un nome solo ma indicativo, ripetiamo quello del Poe, non per nulla nome caro ai Baudelaire e Mallarmé; onde si giustifica l'immensa eco che suscitò la scoperta del Dostojevskij nell'Europa di fine secolo, dove veniva a rinvigorire di più ricchi succhi quel filone che dal Poe, attraverso Flaubert e Baudelaire, stavasi esaurendo nelle decorazioni estetizzanti dei Péladan e Wilde. Vedete ora, per il confronto che ci interessa, qualche data; per esempio la data del più convulso, monologante e magnetico fra i racconti del Dostojevskij. *La mite*, che è lo stesso anno 1876 dell'*Après-midi d'un faune* del Mallarmé, coincidenza più che incontro, direte; ma già più calzante, la data della clamorosa traduzione francese di quel racconto, che lo rivelò all'Europa, è il 1886, giusto l'anno prima del romanzetto del Dujardin, nel quale Joyce tanti anni dopo troverà la formula del monologo interiore. Coincidenza anche questa? Badate, sono proprio i simbolisti, cominciando dal più autorevole, in quegli anni, fra i loro teorici, il Morice, a introdurre il Dostojevskij in Francia; essi cioè a sentirlo e farlo sentire, magari sforzandolo alquanto, a loro fraterno. E proprio dalla *Mite* del Dostojevskij, letta nella traduzione francese del 1886, deriva al nostro d'Annunzio la suggestione per cui la sintassi dei suoi primi romanzi viene resa, da sontuosa, informe nel *Giovanni Episcopo*, prosecuzione fino all'estremo dell'esperienza che già incominciando aveva liricizzato la prosa di *Terra vergine* sull'esempio, appunto, del Verga; talchè non meraviglia, se non per l'acume, il giudizio di un critico oggi dimenticato, il Calderone, che definiva precisamente verghiano lo stile convulso e monologante della *Mite* del Dostojevskij ([17]).

Riprendendo la vecchia formula della elementarità del mondo di Verga, il Flora la approfondiva, nel senso che la «tradizione» verghiana dei romanzi maggiori non sta «nella letteratura italiana, ma nella letteratura parlata e feracissima del popolo siciliano», bastevole essa comunque a dare all'arte del Verga quel senso di una tradizione, senza cui arte non c'è ([18]). Avuto riguardo alla posizione del Dostojevskij, non già nella sua grande o piccola Russia, ma nella tanto più antica tradizione letteraria europea, si potrebbe ripetere la stessa cosa per lui; il quale poteva presentare nientemeno che *La mite*, giustificandone il novissimo procedimento nientemeno che con l'esempio di Victor Hugo. Ma dei grandi scrittori, avviene talvolta così: che la loro appartenenza all'acme di una cultura, o la qualità della cultura a cui appartengono, rimane ermetica a loro stessi; impegnati, sembra, ad ascoltare in sé qualcosa che di loro è minore: il proprio sciovinismo slavofilo (o Victor Hugo) il Dostojevskij; il proprio dialetto (o lo Zola) il Verga. Ma più veramente intanto essi ascoltano nella loro musica segreta la voce della più alta cultura del secolo; allargandone i confini nel punto stesso che ne recano una riprova.

Eurialo De Michelis

(1) Cfr. L. CAPUANA, *Studi sulle letterature contemporanee*, II serie, Catania, 1882.
(2) Cfr. lettera a L. Capuana, in *Nuova Antologia*, Roma, 16 marzo 1940, a cura di L. PERRONI.
(3) Cfr. lettere a L. Capuana, 17 maggio 1872 e 10 (o 16?) aprile 1879, in *Nuova Antologia*, c. s. Lo studio di L. PERRONI, in *Studi verghiani*, Palermo, 1929, fasc. I, p. 109-125.
(4) Cfr. D. H. LAWRENCE, prefazione postuma alla trad. inglese del *Mastro don Gesualdo*, tradotta da E. Vittorini, in *Omnibus*, Milano, 9 ottobre 1937.
(5) Cfr. D. H. LAWRENCE, in lettera 5 giugno 1914 a E. Garnett.
(6) Cfr. nello studio cit. di L. PERRONI.
(7) Cfr. lettere a L. Capuana, 17 maggio 1878 e 14 marzo 1879, in *Nuova Antologia*, c. s.
(8) Cfr. conversazione con E. Rod, riferita da NEMI in *Nuova Antologia*, Roma 1° settembre 1890.
(9) Cfr. lo studio di V. LUGLI (che è del 1942-43) nel volume *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, Napoli, 1952. Le parole di M. Proust nel saggio flobertiano del 1920, poi in *Chroniques*, Paris, 1927, p. 126: che è il saggio citato dal Lugli per le osservazioni sull'imperfetto del Flaubert come tipica forma del discorso indiretto libero.
(10) Cfr. B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, III, Bari, 1929 (il saggio è del 1903).
(11) Cfr. E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte* (1885), Milano, 1925.
(12) Cfr. F. DE SANCTIS, nella prolusione «A' miei giovani», letta a Zurigo nel 1856.
(13) Cfr. G. F. CONTINI, in *Paragone*, Firenze, dicembre 1950.
(14) Cfr. D. H. LAWRENCE, in lettera 2 giugno 1914 a A. W. McLeod.
(15) Cfr. A. TILGHER, in *Studi di poetica*, Roma, 1934.
(16) Cfr. lettera a G. Massoni, in *Studi verghiani*, fasc. I, p. 46.
(17) Cfr. in *Studi verghiani*, fasc. I, p. 93-96.
(18) Cfr. F. FLORA, in *Storia della letteratura italiana*, III, Milano, 1941.

Lirica italiana del Novecento

6.

Meglio con le successive raccolte, da *Gli aborti* (1907) a *Poesie elettriche* (1911) a *L'inaugurazione della primavera* si precisano i vizi e le virtù di Govoni, splendido nell'eloquio sino a un lussureggiante turgore, paesaggista vivacissimo di una sensibilità spiccatamente visiva e coloristica, tentato e turbato dai sensi e dal sesso sino alle impennate più estrose e ribelli, pericolosamente propenso a scivolare da graziose fantasie ad una sarabanda di figure e di analogie, in un immaginismo troppo ricercato e violento insieme, che richiama a certa deteriore eredità dannunziana (ma filtrata e trasposta in moduli e cadenze più popolari e liberi): difetti facilmente riscontrabili anche nel successivo *Quaderno dei sogni e delle stelle* (1924) dove, accanto ad accenti e toni crepuscolari più disturba un'accentuata insistenza di metafore ricercate e sforzate, che cedono a volte il passo ad un verseggiare facile ed esterno e persino a monotoni repertori descrittivi che non si sollevano alla rimemorazione evocativa liricamente risolta (44). Tali difetti e pericoli ritornano più o meno intrecciati e alternati ai momenti più felici di Govoni in *Pellegrino d'amore* (1941), dove i momenti più deboli sono da ricercare non solo in rapporto a quel senso di incoerenza e inconcludenza bizzarra del discorso lirico che svelano lo sforzo e diremmo il calcolo della ricerca ma anche là dove il Govoni tenta di inserire nel cerchio della sua esperienza lirica ansie e inquietudini cosmiche, che incarnandosi in interrogativi prosaici restano esteriori, inassimilati al canto. Tuttavia quando il poeta sa vincere la tentazione del giuoco verbale e sa dominare quell'ebbrezza di parole colori sensazioni, cui talora è succube, nascono aperture scintillanti, illuminazioni leggere e ventilate, una poesia insomma come musicale e delizioso capriccio di libere immagini e pensieri. Nè *Govonigiotto* (1943) ci offre un Govoni nuovo anche se gli giova aver attenuato le antiche intemperanze del verso libero alla misura composta dell'endecasillabo che prevale in queste brevi liriche.

In *Aladino* (1946) una raccolta di canti ispirata all'autore dalla morte del figlio, trucidato dai tedeschi alle Fosse Ardeatine, si ha l'impressione che una materia ancora troppo fresca e vibrante non sempre giunga a lievitarsi e illimpidirsi nel superiore equilibrio catartico della poesia e più si avverte dietro l'urgenza di esacerbate ragioni e di un disperato bisogno di sfogo un senso di letteraria costruzione.

Nell'*Italia odia i poeti* (1950) la poesia govoniana sembra infine esasperarsi in un confuso rigurgito di tutti i suoi difetti e le sue virtù, sì che lo slancio di ricercate metafore la multicolore affannosa fuga delle analogie variamente intrecciate a figurazioni estrose, richiami sensuali accesi e non sempre felici impasti semantici e eidetici finiscono per presentarci l'immagine di un Govoni tradito da quelle doti che un giorno gli avevano consentito un lavoro significativo anche se forse troppo ricco per ingenita carenza di rigore autocritico (45).

Se il futurismo attraverso il quale anche Govoni è passato, si rivelò più un movimento ed una esperienza di cultura e di costume e non dette nel campo della lirica frutti cospicui (46) non si dovrà disconoscere che qualche influsso venne esercitato da quel movimento così clamoroso e in apparenza quasi tutto risolvibile in un giuoco esibizionistico di teatranti in cui il gusto dell'innovare finiva per esaurirsi in se stesso al di fuori di qualsiasi costruttiva prospettica; nessun poeta futurista è rimasto (e nemmeno Marinetti che pure molti versi scrisse in francese ed in italiano) e tuttavia è attraverso quella esperienza che si cercarono e si formarono alcuni dei più significativi poeti che, per usare una espressione impropria ma indicativa, aprirono la strada alla lirica nuova, da Govoni a Palazzeschi, da Soffici a Papini. Sintomatica è al riguardo la testimonianza di Palazzeschi, secondo il quale quello del futurismo fu soprattutto «un dramma della tecnica, al di sopra delle varie personalità e anche delle personali realizzazioni. Per ciò che riguarda la poesia quello che conta è il verso libero; col verso libero nasce il nuovo cielo della lirica italiana. Infatti tutti quelli che già da anni praticavano il verso libero aderirono al futurismo e gli altri sono rimasti poeti dell'800 (47).

(Continua). **Alberto Frattini**

(44) Sulla «enumerazione» come motivo lirico, cfr. Guido Calogero, *Estetica. Semantica. Istorica*, p. 191 (ed. cit.).

(45) L'opera di Govoni non si è arrestata a *L'Italia odia i poeti*. Sono di quest'anno *Antologia poetica*, Firenze, 1953; *Patria d'alto volo*, Siena, 1953; *Preghiera al trifoglio*, Roma, 1953.

(46) Un utile riesame del futurismo ha compiuto di recente il Falqui (E. Falqui, *Il futurismo e il novecentismo*, Edis. Radio italiana 1953).

(47) *Epoca*, 1o novembre 1953 (Cfr. L. Fiorentino, *Mezzo secolo di poesia* cit., p. 185).

● Il Ministro della Pubblica Istruzione on. Segni ha vivamente raccomandato la diffusione della «Dante Alighieri» in tutte le scuole di ogni ordine e grado, mettendo in rilievo la fervida opera di italianità che l'antico e patriottico Sodalizio svolge nel mondo.

VETRINETTA

GIUSEPPE PRINCIPALI, ***L'educazione religiosa*****, Firenze, Le Monnier.**

Prende degno posto nella collana *Scuola viva*, diretta da Giorgio Gabrielli, cioè da uno studioso che ha dedicato il suo fervore e la sua intelligenza ai problemi educativi, un volumetto di Giuseppe Principali sull'*Educazione religiosa*.

Lavori che hanno per oggetto questo tema fondamentale della formazione umana, vanno esaminati sempre se non con diffidenza, almeno con cautela.

C'è anzitutto quella presunzione per cui un cattolico crede di possedere, come la lingua materna, la dottrina della Chiesa. Forse è impossibile parlare senza il soccorso della grammatica e della sintassi? Parimenti non sarà impossibile parlare anche da una cattedra di dogmi, istituzioni, liturgia, e via dicendo. L'illusione, filiale, quanto sia mal fondata, è constatazione quotidiana. Confusioni, approssimazioni e involontarie eresie sono sempre più delle parole, quando queste tentano di esprimere un punto di dottrina cristiana, o di una tradizione, o di storia della Chiesa.

C'è, confessiamolo senza ambagi, un analfabetismo religioso che dovrebbe darci da pensare ogni giorno di più. Uomini di buona cultura laica costellano il loro conversare, quando il discorso si aggira attorno a temi religiosi, di grossolani errori e di interpretazioni affatto aberranti. E' possibile infatti esprimersi sensatamente ignorando lessico e grammatica, ma si corre il rischio di dire cose prive di senso, se non si ha dimestichezza con il lessico religioso, se cioè non si conosce puntualmente ciò che la Chiesa insegna in materia di fede e di costumi.

Ecco perchè abbiamo lette e rilette le pagine che Giuseppe Principali dedica alla educazione religiosa, con interesse vivissimo. Si avverte subito che l'Autore, per rispetto all'argomento trattato, si è fatto vigile oltre ogni dire, affinchè dottrina ed esperienza, sostenessero un metodo, che è un dialogo attentissimo tra la pagina e l'anima, in modo che l'una fosse specchio all'altra. Libri siffatti non si scrivono senza vivere la propria fede e senza meditarla, aspettando che la parola attinga quella trasparenza che non intercetti nessun raggio genuino che la fede suscita nei fanciulli, e negli adolescenti.

Dal concetto dell'educazione all'indagine del rapporto tra religione e natura umana, dagli scorci storici ai programmi, al metodo, all'assennata bibliografia, tutto è articolato in modo che la varia materia possa divenire sostanza viva. Come nelle cose di felice architettura, non c'è linea superflua. La sobrietà di dettato e di esposizione è visibile persino nelle note, contenute nella rigorosa necessità.

Non vorrei qui parlare di strumento «prezioso» per l'insegnante, perchè troppe volte l'oro di quell'aggettivo «prezioso», è falso e non per volontà insidiatrice ma per leggerezza e benevolenza ingiustificata di giudizio. Ma il libro che Giuseppe Principali dà oggi alla Scuola, è certamente un ausilio indispensabile, prezioso, per chi almeno sa di essere mediatore fra intelligenza incontaminata e dottrine incontaminabili.

Per aprire un interruttore la mano può essere incerta e vagante, e compiere un piccolo e distratto gesto meccanico, ma per accendere una lampada la mano deve tenere e custodire una fiammella, deve essere attenta a trovare il punto di accensione, e il suo gesto deve essere vigilato e trepido.

Per tutti gli insegnamenti, ma soprattutto per l'insegnamento religioso, il gesto dell'interruttore è sacrilego.

Il libro del Principali senza sussiego, ma con umile convinzione, ce lo ricorda ad ogni pagina. **NAZARENO PADELLARO**

Nuovo indirizzo di
IDEA
Via Antonio Pollaiolo, 5
Telefono 879.270

ALAIN BOMPARD, ***Naufragio volontario*****, Milano, Garzanti.**

Tutti coloro che abbiano avuto qualche rapporto, anche semplicemente fantastico, con il mare, e coloro nei quali non sia impigrito e disseccato lo spirito dell'avventura generosa, dovrebbero acquistare questo libro: primo, per dimostrare concretamente gratitudine a un pioniere innamorato dei propri simili; secondo, per ritrovare nelle sue pagine il calore e gli entusiasmi che tutti abbiamo provato in una stagione della vita, per gli ardimenti eroici. Bompard, partito su un canotto di gomma da Monaco e approdato a Barbados (Antille) dopo una traversata atlantica effettuata in solitudine, non è il folle che getta la vita oltre l'ostacolo per voglia di notorietà o per insofferenza del limite: è uno studioso che dopo anni di assidua preparazione e di ricerche, contro tutte le convinzioni e le nozioni del nostro tempo, vuol dimostrare che un naufrago, con un minimo di mezzi adeguati, può dirigersi ad una meta prescelta, e sopravvivere alla catastrofe nautica anche se privo di cibo e di acqua, nutrendosi di pesci e dissetandosi con le loro linfe. Come ciò possa avvenire, ed essere coonestato da una teoria provata rigorosamente, è appunto materia del libro, molti capitoli del quale hanno alti accenti di meditazione e la vibrazione estrema, che soltanto l'approssimarsi della morte accettata per amore della vita altrui, può conferire all'arte di uno scrittore occasionale. Quando la storia dell'uomo consacrerà pagine degne ai Pasteur, ai Grassi, ai Koch, e ad altri mille eroi silenziosi il cui numero si vorrebbe veder crescere più rapidamente che quello dei loro concorrenti catastrofici, Alain Bompard avrà tutto per sè un capitolo di grande spicco, non fosse che per aver dimostrato nell'epoca meno idonea, il sentimento di fraternità e l'illuminata ostinazione, che provano l'irriducibile grandezza della natura umana. **P. Z.**

● *Un regalo intelligente per amici intelligenti: l'abbonamento a* IDEA

Bruno Cicognani

pensoso viandante

2.

Non ha compreso che, «al Cristo astratto e inventato di molti libri», egli preferisce il Cristo che vive nel volto dei derelitti dei poveri degli oppressi: quel Nazareno la cui parola fu semplice e suasiva come la veste inconsutile? E non è di questa specie il mònito del massimo pensatore cattolico francese che — interloquendo in una delle recenti mosse filosofiche giunse — proponeva, a risoluzioni del più mortifero male del secolo, il richiamo al precetto evangelico: di «fare propria l'angoscia altrui per non sentire più la nostra propria pena»?

Certo c'è nella sua osservazione quotidiana il senso di «una finalità non soggetta a un determinismo meccanico, ma ignota e vera insieme nella misura di un disegno naturale non contrapposto nè inserito in quel trascendentale», sicchè — come è stato rilevato — sembra per lui non esservi risoluzione del dramma fra il bene e il male, fra vita e conoscenza, fra la Grazia e l'uomo. Esclamerà egli, perciò, ne «L'omino che ha spento i fochi»:... «felicità dell'umile che accetta semplicemente la vita col mistero, come indissolubili: una cosa stessa, il corpo e la sua ombra!».

Pure — attraverso certi sviluppi negativi della sua narrativa — balenano i segni di quella «interiorità ove il deserto e la delusione sono le condizioni preliminari» ad un gettito di «impedimenta», ad una conquista di vertici dove la luce è sorgente di bene, poichè una «Presenza» è sempre ascosa là dove più fatale è l'ora della oscurità e della perdizione. S. Agostino parla di «una pace del riposo e di una pace della lotta». La prima è di lassù soltanto, la seconda trovasi anche nelle prove di quaggiù e può essere foriera di salvezza: «Ecce in pace amaritudo mea amarissima»... «La redenzione può infatti ordire — scrive Primo Mazzolari — le sue passerelle su i più vertiginosi baratri». E François Mauriac, nella sua «Pierre d'achoppement», osserva: «le anime più belle ch'io abbia conosciuto le ho incontrate ai confini del libero pensiero e della fede, forse perchè sfuggivano all'abitudine e alla deformazione delle pratiche ed erano già inondate dalla Grazia». Vorrei perciò dire che in lui esiste quell'inquietudine spirituale — quel, pur visto ma non infecondo «interno affanno» — che ha per lievito la «speranza dell'altezza».

Penetrando dunque il più riposto senso del suo discorso spirituale, il suo è il «non-conformismo» intelligente di chi non si fa maniaco di rovesciamenti profetici nè di paradossi celatanti, ma sente il richiamo di una sempre più accentuata esigenza che rifiuta compromessi e acquiescenze, definizioni ultime e risoluzioni assolute: reali inciampi questi a tutti gli spiriti che sono sulla via di un'accettazione estrema dove la salvezza è nell'umiltà veggente, intesa come insomma disposizione ad un moto ideale che «ingenera l'affinamento dell'anima e la scoperta del più puro sè stesso». Perciò anche in Cicognani può avvertirsi qualche cosa di quella «crisi di giudizio» (che d'altronde ci ricorda l'evangelico «nolite judicare») di cui ha parlato Ugo Spirito ne «*La vita come amore*» e che prelude — secondo questi — a una nuova alba della civiltà cristiana. Basterebbe, del resto, ricordare l'avvincente ignara santità di «Don Gelasio», ne «Il dono» del suo «Barucca», per riconoscere che quelle pagine non possono essere dettate che da un'anima perennemente ansiosa, in precorrimenti ultraterreni, di suprema bellezza e d'immortal bene. E non è per infinite vie che cammina la Luce, se — come diceva — Ugo da S. Vittore: «Tu sei quel che il tuo cuore anela»? Ciò che vale insomma è la qualità del seme attecchito nel macigno, chè se quello ha in sè l'albero e non il filo d'erba, spaccherà il masso per renderlo vitale in seno alla natura che lo riassumerà nel cielo della sua eterna rinascenza. Anche il santo — molte volte, seme involato fuori del brolo — è un dimesso dal monastero o un escluso dalla rocca della fede militante (ci ricorda il Merton) come Benedetto Giuseppe Labre che muore vagabondo, ripudiato dai suoi correligionari, per una strada di Roma, perchè «le vie del Signore non sono le nostre vie».

Ebbene, questo «cappuccino» non professo, ma intento al libro dell'anima, questo poeta senza lira in braccio, ma con un canto in petto, questo instancabile viandante che non si rassegna ad una o a un'altra certezza per vivere di una disperante speranza, e che si rassegna per diuturne prove dell'immutabilità del mutabile, ha vinto il peso dei suoi molti lustri con una sempre più nudrita tensione dello spirito, non disgiunta da un'adeguata attività fisica, come dall'arte di impegnare e di ipotecare il futuro (proprio secondo il farmaco geriatrico testè suggerito dal noto fisiologo Tallarico in un suo recente scritto: «Per godersi la vecchiaia»: che equivale «a tenere in esercizio il senso dell'Eterno»: «questo riflesso dell'immortalità della nostra umana sostanza».

(Fine). **Domenico François**

● La «Dante» di *Edimburgo* ha organizzato numerose manifestazioni culturali tra cui una applaudita conferenza del prof. Filippo Donini sulla poesia di S. Corazzini.

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

La figura del povero nel Verga

Continuazione dalla pag. 3.

sciente, formicola una società losca che bazzica per negoziucci e taverne, sorvegliata dalla polizia, piena di una scaltrezza silenziosa e torva o dominati da istinti brutali...». Ma vicino ai vinti dei romanzi giovanili e ai vinti di queste novelle si muovono i vinti di un piccolo mondo crepuscolare che è una delle più sconosciute e vive intuizioni verghiane. E' il mondo di Malìa, il canarino del n. 15, ma soprattutto il mondo e i personaggi di *Semplice storia*, Femia e Balestra, la bambinaia e il soldato che s'incontrano nella grande città dove entrambi si trovano loro malgrado. La psicologia di queste semplici figure è individuata dal Verga attraverso sottili sfumature, anche se nel complesso un lieve compiacimento sentimentale appanni i due personaggi: «Poi la ritirata si mise a squillare con una gran malinconia, davanti al castello tutto nero, in fondo alla piazza formicolante di lumi». Ho ricordato *Semplice storia* perchè è il racconto che, a mio parere, meglio esemplifica il momento crepuscolare della narrativa verghiana, una stagione nella quale lo scrittore predilige queste modeste figure che disegna in toni sbiaditi senza indugiare nell'osservazione più cruda delle novelle ricordate dal Momigliano.

Ma esemplare immagine di vinto verghiano è Cesare, il marito di Elena; direi anzi che questo romanzo è davvero il romanzo dei vinti, degli uomini che si umiliano quotidianamente nella povertà meschina del piccolo mondo borghese che, annidato nei salotti provinciali, tenta di nascondere la sua miseria. La povertà è sentita come una maledizione, ma non ha il volto eroico, l'epicità barbara che aveva nei *Malavoglia*; non è più la povertà ma la miseria, che immeschinisce i cuori e i cervelli. Con due parole («miseria decente») Verga ci dà la cifra di quel mondo e lo definisce per sempre ai nostri occhi: «Da ragazzo era sempre vissuto in mezzo a quella miseria decente che stende una tinta grigia su tutti gli atti della vita, e li regola con un calcolo implacabile, che dà una enorme importanza alla ricchezza pel penoso e continuo contrasto tra l'essere e il parere». E' il mondo dei paralumi verdi, delle anticamere e delle corti silenziose, dei «fiori di carta sulle cantoniere senza pretese, senza stile, senza età e senza vernice», il mondo nel quale vive anche Roberto, il fidanzato di Camilla («Roberto, come un'ombra, arrivava all'ora solita, stringeva la mano in giro a tutti, e andava a mettersi al suo posto, colla sua regolarità d'impiegato»). Cesare non sa combattere; la sua povertà è anche viltà e debolezza («al veder sempre quella fisonomia scorata, sentiva mancarsi di animo anche lei; l'insuccesso continuo l'indispettiva contro quell'uomo che non sapeva esser forte»... «Era geloso al modo dei deboli, senza aver la forza di rompere la sua catena... Si una viltà...»). Chiuso ormai nel cerchio della sua quotidiana miseria, Cesare intristisce lentamente e si perde nella piccola lotta d'ogni giorno contro i creditori, beffeggiato da tutti, persino dalla serva che gode nel gettargli davanti la prova del tradimento di Elena. Anche Elena è una vinta che non ha il coraggio di sfuggire al suo mondo e si contenta prima di fantasticare, poi di tradire miseramente il marito. «Dov'erano andati i sogni di ragazza dell'Elena? I castelli in aria fatti al chiaro di luna sul terrazzino, cogli occhi fissi alla finestruola dello studente...» e in altro punto: «Ormai amava anch'essa la solitudine della via Piliero, il mormorio del mare, il silenzio della notte stellata, tutte quelle cose che almeno la lasciavano fantasticare come voleva...». Elena è, come creatura fantastica, assai vicina a 'Ntoni; anche questi, stanco della vita che conduce, si abbandona ai sogni e dimentica la realtà: «Gli piaceva stendersi come una lucertola al sole, e non far altro...» e ancora: «Ma d'allora in poi non pensava ad altro che a quella vita senza pensieri e senza fatica che facevano gli altri; e la sera, per non sentire quelle chiacchiere senza sugo, si metteva sull'uscio colle spalle al muro, a guardare la gente che passava, e digerirsi la sua mala sorte...». Ma Elena non sa uscire da queste fantasticherie e rimane a sognare la ricchezza; 'Ntoni ha il coraggio di fuggire quei sogni per tentarne l'attuazione; è un eroe che ha perduto. Cesare, invece, è soltanto un vinto che, dinanzi alla vita cede senza combattere e rinuncia alla spiegazione rivelatrice con la moglie per paura di scoprire il tradimento; vinta è Elena che non sa dare corpo ai suoi sogni e rimane accanto al marito che tradisce; vinto Roberto che aspetta da anni la promozione per sposare Camilla. E' un mondo di meschinità morali e di miserie in cui «ogni giorno che passa, mortifica, ottunde, acuisce, scolora l'anima» (Momigliano), il mondo dei vinti che hanno paura della vita.

Possiamo ora riassumere e concludere. Dalla romantica immagine dell'umile riscoperta nella più viva tradizione letteraria postmanzoniana il Verga trae la sua figura di povero e ne fa il centro del suo mondo dopo gli idoli sentimentali dei primi romanzi. Individuando tale figura egli opera nella tradizione letteraria italiana una rivoluzione pari soltanto a quella operata dal Parini nella materia e nel linguaggio dell'Arcadia. Ma come Parini rimane un arcade, Verga rimane un romantico. Se il solitario eroe della povertà tenta di liberarsi, di uscire dal cerchio del suo destino, una Nemesi implacabile lo colpisce e lo atterra. A chi rimane fedele alla povertà (religione che ha i suoi idoli, primo fra tutti la casa) non sarà negato, anche nella più nera desolazione, un barlume di speranza. Così padron 'Ntoni, sul letto di morte, può ancora sorridere al pensiero della casa che egli non ha tradito: «Quando gli narrarono poi che avevano riscattata la casa del nespolo, e volevano portarselo a Trezza di nuovo, rispose di sì, e di sì, cogli occhi, che gli tornavano a luccicare, e quasi faceva la bocca a riso, quel riso della gente che non ride più, o che ride per l'ultima volta, e vi rimane fitto nel cuore come un coltello...». Per contrasto, si pensi alla cupa e disperata morte di don Gesualdo che maledice la sua ricchezza («I denari!... A che servono... se non posso comprare neanche la salute?... Tanti bocconi amari m'hanno dato... sempre!...»). Sul letto di morte sembra dar ragione a padron 'Ntoni che questa verità non aveva mai rinnegato («Ricchi! — diceva —, ricchi! e che faremo quando saremo ricchi?»). Ma se da un lato Verga ha creato l'immagine del povero, eroe sempre, accetti o rifiuti il suo stato, dall'altro ha disegnato personaggi che, invece di lottare, si lasciano trascinare dalla fiumana («i fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto», come è detto nella prefazione ai *Malavoglia*), essere deboli e disperati come Cesare.

Ma se nel primo caso Verga individuava un personaggio eterno, al di fuori di ogni tempo, nel secondo ridava nuova ma effimera vita a una creatura tipica del romanticismo: il debole che si abbandona alla corrente e si lascia trascinare, appagandosi di sterili fantasie e consumando in esse ogni possibilità di azione, immagine che — ancora nel Novecento — troverà l'ultimo interprete nella desolata figura del razionalista Rubè.

Gaetano Mariani

(1) Questa nota sviluppa alcune osservazioni che conchiudono un mio precedente saggio (*Gli umili nell'opera degli epigoni manzoniani*): come già in esso, anche qui mi limito talvolta a semplici accenni, senza ricorrere a una larga esemplificazione; ho trascurato di riportare passi del Verga (specie del Verga minore) che avrebbero forse meglio illuminato, ma certo appesantito, le mie osservazioni.